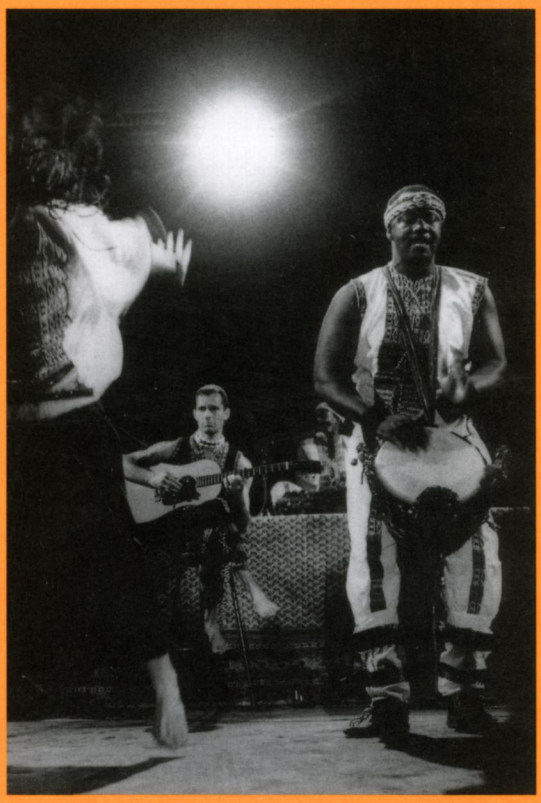
CAHIERS
DE MUSIQUES
TRADITIONNELLES

9



nouveaux enjeux

georg
ÉDITEUR

Ateliers d'ethnomusicologie / AIMP

Comité de rédaction: Laurent Aubert (directeur de la publication)
François Borel
Georges Goormaghtigh
Pierre-Yves Haab
Mireille Helffer

Rédaction: Ateliers d'ethnomusicologie
Case postale 318
CH-1211 Genève 25
Tél. (+4122) 731 55 96
Fax (+4122) 731 48 60

Collaboration: Archives internationales de musique populaire
(AIMP)
Musée d'ethnographie
65-67, boulevard Carl-Vogt
CH-1205 Genève
Tél. (+4122) 418 45 50
Fax (+4122) 418 45 51

Les *Cahiers de musiques traditionnelles* bénéficient du soutien du Département des affaires culturelles de la Ville de Genève et de son Musée d'ethnographie, du Département de l'instruction publique de l'Etat de Genève et de la Société française d'ethnomusicologie (SFE).

Le contenu de chaque article n'engage que la responsabilité de son auteur.

Couverture: Soheil Azzam (graphisme)

Illustration de couverture: Soungalo Coulibaly et Vincent Zanetti
Photo: Myope

Composition, mise en page: Hans Weidmann, Versoix/Genève

Diffusion exlusive: GEORG Editeur
46, chemin de la Mousse
CH-1225 Chêne-Bourg/Genève
Tél. (+4122) 869 00 29
Fax (+4122) 869 00 10

Distribution en France: DILISCO
Diffusion: Stendhal

CAHIERS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES
9

Ateliers d'ethnomusicologie
Archives internationales de musique populaire

CAHIERS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES 9

nouveaux enjeux

1996

© 1996, Ateliers d'ethnomusicologie, Genève

Tous droits de reproduction, y compris par la photocopie, de traduction
et d'adaptation réservés pour tous pays.

ISBN 2-8257-0559-4

SOMMAIRE

DOSSIER: NOUVEAUX ENJEUX

Denis-Constant Martin — ***Who's afraid of the big bad world music? (Qui a peur des grandes méchantes musiques du monde?)*** 3

Laurent Aubert — ***La vie d'artiste ou le défi de la représentation*** . . 23

Philippe Albèra — ***Les leçons de l'exotisme*** 53

Jacques Arpin — ***La valise entrouverte. Musiciens en migration et urgence de la transmission*** 85

Henri Lecomte — ***A la recherche de l'authenticité perdue*** 115

Vincent Dehoux — ***Feuilles de route*** 131

Territoires

Sam Kasule et Peter Cooke — ***Regards croisés sur la vie musicale en Ouganda*** 147

Vincent Zanetti — ***De la place du village aux scènes internationales: l'évolution du* jembe *et de son répertoire*** 167

Trevor Wiggins — ***Globalisation. L'Afrique occidentale dans le monde ou le monde en Afrique occidentale*** . . 189

Jean-Pierre Estival — ***Nouveaux enjeux ou continuité historique? Un exemple afrocubain*** 201

Rosalia Martínez — ***Flûtes de Pan et modernité dans les Andes. L'exemple Jalq'a*** 225

Giovanni Giuriati — ***La musique comme nécessité, la musique comme identité culturelle. Les réfugiés khmers à Washington, D.C.*** 241

Pierre-Alain Baud — ***Nusrat Fateh Ali Khan. Le* qawwali *au risque de la modernité*** 259

Luc Charles-Dominique — ***La dimension culturelle et identitaire dans l'ethnomusicologie actuelle du domaine français*** 275

ENTRETIENS

François Borel — ***De l'anthropologie de la musique à l'ethnomusicologie visuelle. Entretien avec Hugo Zemp*** 289

Laurent Aubert — ***Échos du soufisme bosniaque. Entretien avec l'ensemble Nešidu-l-Huda de Sarajevo*** 305

LIVRES

François Picard — Stephen Jones: ***Folk Music of China. Living Instrumental Traditions*** 315

Wim van Zanten — Jaap Kunst: ***Indonesian music and dance: Traditional music and its interaction with the West*** 317

Pierre-Alain Baud — Claire Devos: ***Qawwali. La musique des maîtres du soufisme*** 320

Speranţa Rădulescu — Bernard Lortat-Jacob: ***Musiques en fête. Maroc, Sardaigne, Roumanie*** 322

Yves Defrance — Jean-Michel Guilcher: ***La tradition populaire de danse en Basse-Bretagne*** 325

Frédéric Deval — Bernard Leblon: ***Flamenco*** 329

Denis Constant Martin — Vincent Dehoux *et al.*: ***Ndroje balendro. Musiques, terrains et disciplines.*** *Textes offerts à Simha Arom* 331

Yves Defrance — Françoise Gründ, éd.: ***La musique et le monde*** . 336

DISQUES

Anne-Florence Borneuf — ***Sicilia. Resuttano. I canti dei contadini*** 339

Nathalie Fernando et Fabrice Marandola — ***Centrafrique: musiques pour sanzas et xylophones*** 341

Trân Quang Hai	***Afrique du Sud: le chant des femmes Xhosa*** . . .	345
Michel Plisson	***Trois disques de musique amérindienne***	346
Riccardo Canzio	***Brésil: musique rituelle des Kayapó-Xikrin*** . . .	350
Dana Rappoport	***Malaisie et Indonésie: trois disques de la Smithsonian/Folkways***	352
Lucie Rault-Leyrat	***Chine. Traditions populaires instrumentales*** . . .	356
Mireille Helffer	***Une anthologie de musique tibétaine publiée à Taiwan***	358
Trân Quang Hai	***Sing my Khomus: Jew's Harp of the Sakhat (Yakutti) People, Eastern Siberia***	364
	Chants des minorités des Hauts Plateaux du Nord Vietnam	365
	Viêt Nam: Ca Trù, tradition du Nord	366
Razia Sultanova	***Asie Centrale. Quelques parutions récentes***	367
Pribislav Pitoëff	***Deux disques de musique de luths d'Afghanistan***	374
OUVRAGES REÇUS	. . . . .	377
AUTEURS	. . . . .	379

DOSSIER
nouveaux enjeux

COMPTES RENDUS

WHO'S AFRAID OF THE BIG BAD WORLD MUSIC ? [QUI A PEUR DES GRANDES MÉCHANTES MUSIQUES DU MONDE ?]
Désir de l'autre, processus hégémoniques et flux transnationaux mis en musique dans le monde contemporain[1]

Denis-Constant Martin

Musiques du monde, *world music*, sono mondiale, *world beat*... ces mots sont apparus depuis moins d'une dizaine d'années à propos d'enregistrements, de concerts et de manifestations diverses ; il se lisent maintenant couramment sur les étiquettes des bacs des disquaires et en tête de rubriques publiées dans la presse. Il faut d'abord les voir ainsi : des *mots*, des mots sur des musiques, supposés désigner des catégories pour les distinguer d'autres.

D'emblée, ils donnent à lire leur ambiguïté, sinon la contradiction qui les sous-tend. D'une part, il est proclamé que des musiques sont du monde, ce qui n'est guère discriminant, toutes les musiques produites à nos oreilles ne pouvant qu'en être, même lorsqu'elles se réfèrent à d'autres univers, comme celles de Sun Ra et de son *Intergalactic Research Arkestra* ou de David Hykes et de son *Harmonic Choir*. D'autre part, si l'on examine plus attentivement le fonctionnement de ces expressions, on s'aperçoit qu'elles opèrent par exclusion : les « musiques du monde », c'est ce qui n'appartient pas aux champs repérés de la musique classique (occidentale, y compris celle qui est dite contemporaine), des variétés (avec le rock, les *pop musics*, etc.) et du jazz.

C'est sans doute à partir de cette combinaison d'une ambition globalisante et de procédures de nomination sélectives en négatif qu'il faut tenter de comprendre ce qui est dit dans la formule « musiques du monde ». Cette combinaison met en effet l'implicite en relief : « musiques du monde » implique « entier » et « d'aujourd'hui ». Le monde d'aujourd'hui, donc de ceux qui sont d'aujourd'hui, les jeunes en premier lieu, y est conçu comme un univers entier, sans frontières

[1] Je voudrais exprimer ma gratitude à Simha Arom (CNRS), Bertrand Badie (IEP de Paris), Amélie Blom (IEP de Paris), Patrick Lavaud (Festival « Nuits atypiques » de Langon) et aux membres du comité de rédaction des *Cahiers de musiques traditionnelles* qui ont lu une première version de cet article et m'ont communiqué des commentaires et des précisions permettant de l'améliorer sensiblement, ainsi qu'à Bennetta Jules-Rosette (Université de Californie) qui, en outre, m'a transmis plusieurs des documents utilisés dans la préparation de ce texte. Ils n'ont évidemment aucune responsabilité dans les faiblesses qui demeurent.

géographiques ni culturelles que l'on peut à loisir parcourir auditivement; cela vise à le distinguer des autres univers qui seraient, eux, bornés, ceux de la musique classique et des variétés, essentiellement occidentaux. Le monde de ces « musiques du monde » est donc en même temps distinctif (l'Occident s'y voit assigné une place séparée) et cumulatif (doivent s'y retrouver et s'y fondre, par delà les barrières, cet Occident et le « reste » du monde).

Cette première lecture, très sommaire, des mots « musiques du monde », fait au moins ressortir que si, derrière eux, se profilent des stratégies commerciales, on ne saurait les réduire à n'être que cela: des appeaux à profit. Plus encore, leur succès relatif indique que l'offre de « musiques du monde » répond à une demande qui, plus largement, n'est sans doute qu'un élément d'un désir de monde, ou encore d'une envie de l'Autre, qui s'exprime aujourd'hui sous de multiples formes (Augé 1994). L'émergence de ces désirs et de ces envies en Europe, en Amérique du Nord et au Japon, dans des pays dits « développés », « modernes », « postmodernes » ou « surmodernes », souligne l'ambiguïté aperçue derrière les mots: s'y jouent les rapports entre l'Occident (auquel il faut sans doute ajouter le Japon) et le reste du monde, rapports qui ne sont pas seulement culturels mais aussi économiques; qui ne datent pas d'aujourd'hui mais sont en fait l'aboutissement de longues et anciennes histoires d'interactions et de domination.

De ces points de vue, les « musiques du monde » sont plus qu'une musique de mode, elles désignent des pratiques de conception et de production musicales qui opèrent comme un révélateur de manières de représenter le monde et de le reconstruire dans l'imaginaire, voire même de tentatives de le changer dans la réalité. Le fait qu'en ce cas il s'agisse de musique et l'importance prise par la musique dans les nouveaux « flux transnationaux » agitant la scène internationale[2] ne sauraient toutefois être négligés. Quels que soient les jugements, esthétiques et moraux, portés sur ces elles, ces musiques constituent un vaste champ d'investigation, encore bien peu labouré, qui exige, pour devenir fertile, que l'analyse sociologique soit combinée à l'analyse musicale.

La création du monde

L'étiquette « musiques du monde », ou plutôt *world music* puisqu'elle a d'abord été rédigée en anglais, est apparue récemment. C'est en 1982 que se tient à Somerset (Angleterre) le premier festival WOMAD (World of Music Arts and Dance) et qu'est publié sous ce label un double 33t. faisant entendre aussi bien des artistes considérés comme appartenant aux domaines du rock et de la pop,

[2] « [...] l'espace international est [...] peu à peu livré à une dynamique de l'éclatement entretenue par un pluralisme culturel qui chaque jour révèle sa montée en puissance, tout en étant effectivement traversé, parcouru, voire articulé par des flux transnationaux sans cesse plus actifs et plus structurants » (Badie, Smouts 1994: 19).

tels que Peter Gabriel, David Byrne, Pete Townshend, que des musiciens africains, indiens, jamaïcains ou balinais. Il est simplement intitulé *Music and Rhythm* mais fait l'effet d'un manifeste (Feld 1995: 101). Dans les années 1980, l'expression se répand, devient l'objet de campagnes de promotion commerciale, s'imprime de plus en plus sur les pochettes de disques. Un ouvrage le constate dès 1989 et le note dans son titre (Frith 1989). En 1990, elle est consacrée par le magazine *Billboard* comme une catégorie à part dans la mesure des ventes de disques et des temps de diffusion à la radio et à la télévision (Feld 1995: 104). Un Grammy Award *World Music* est institué dans la foulée, en 1992, (Feld 1995: 109) et en 1994, à Berlin, se tient la première *WOMEX (World Music Exhibit)*, sous l'égide de l'EFWMF (European Forum of Worldwide Music Festivals) (Lee 1995).

Parallèlement, se développent des «événements géants» (*Mega Events*) qui, sans nécessairement reprendre les mots *world music*, relèvent du même phénomène. Le 13 juillet 1985, des concerts *Live Aid* destinés à recueillir des fonds pour lutter contre la famine en Afrique se déroulent simultanément à Londres, Philadelphie et Sydney (Australie) et sont diffusés à travers le monde jusqu'à toucher, paraît-il, 1,5 milliards d'auditeurs (Ullestad 1992). D'autres manifestations du même type suivent, notamment un concert en hommage à Nelson Mandela au cours duquel, le 11 juin 1988, au stade Wembley de Londres, se succèdent une pléiade d'artistes populaires qui touchent par les ondes environ 600 millions de personnes dans 60 pays (Garofalo 1992). Si l'affiche de *Live Aid* était surtout rock, le plateau du *Tribute to Mandela* comprenait, outre Whitney Houston, Sting, Stevie Wonder, Peter Gabriel, Dire Straits, des musiciens sud-africains et africains comme Miriam Makeba, Hugh Masekela et Youssou N'Dour. Enfin, à cette liste – qui est bien sûr loin d'être exclusive – d'événements ayant jalonné l'émergence des «musiques du monde» en tant que catégorie importante du monde présent de la musique, il convient d'ajouter, d'une part, *We are the World,* chanté par 37 musiciens des Etats-Unis regroupés sous le nom *USA for Africa*, et *Graceland*, enregistrement réalisé en 1986 par le chanteur américain Paul Simon avec des artistes sud-africains, qui mêle le rock au *mbaqanga* et à l'*isicathamiya*.

Ainsi s'est esquissé un mouvement caractérisé à la fois par son extension mondiale, le mélange des musiques qui y sont associées et une préoccupation marquée à l'égard de certains problèmes sociaux et politiques. A son origine se trouvent des hommes associés au rock euro-américain: Peter Gabriel, Mickey Hart, Brian Jones, Paul Simon. Ils sont fascinés par des musiques étranges, jouées ailleurs; ils entreprennent de les donner à entendre et vont utiliser pour ce faire leur expérience du show business, des stratégies de commercialisation et des techniques d'enregistrement. Et, pour accroître leur plaisir, pour renouveler leurs productions, pour, disent-ils, faire profiter des musiciens méconnus de leur célébrité, ils vont jouer et enregistrer avec certains de ces hommes et de ces femmes venus d'ailleurs (un ailleurs parfois intérieur, proche, puisqu'il peut s'agir aussi d'Amérindiens des Etats Unis ou de Sami de Norvège). Ces entreprises musicales sont parfois liées à des opérations humanitaires et, dans l'esprit du public qui

commence à s'intéresser à ces musiques présentées comme nouvelles, un lien s'établit entre la consommation de «musiques du monde» et le souhait d'un monde meilleur, sans oppression, sans exploitation, sans racisme, sans faim, sans sida... d'un monde de rêve où le plaisir et le Bien se trouveraient réconciliés, par la grâce de rythmes mûris au soleil en communion avec la nature et sauvegardés dans les circuits technologiques les plus modernes. C'est un monde de l'harmonie: de la réconciliation humaine, du métissage revendiqué et de la synergie tradition/modernité qui se fantasme en musique alors que les blocs politiques mondiaux s'effritent et que les gouvernements, partout, étalent leur impuissance à satisfaire les besoins fondamentaux d'une partie, parfois importante, souvent très largement majoritaire, des populations qu'ils dirigent.

Mais ce rêve est aussi un marché. Défriché par des compagnies indépendantes, il n'a pas tardé à intéresser également les «majors» qui ont créé dans leurs catalogues des collections *world* et ont «signé» des artistes capables d'attirer un large public (Youssou N'Dour, Salif Keita, Alpha Blondy, Lokua Kanza, Cesaria Evora). De petites firmes parviennent néanmoins à se maintenir. Au total, les «musiques du monde» représenteraient 7 % du marché du disque en France, et 17 % dans les grandes surfaces spécialisées telles que les Fnac ou Virgin Mégastores (Lee 1995). Plus généralement, depuis le début des années 1990, les disquaires auraient enregistré les plus fortes progressions de vente dans ce secteur (Broughton et al. 1994: XII). Les «musiques du monde» sont aussi source de profit.

Un ensemble flou

L'intérêt commercial et la soif d'ailleurs se conjuguent donc pour circonscrire de la façon la plus vague, mais aussi la plus vaste, les produits susceptibles de recevoir cette étiquette. Il ne faut donc pas s'étonner de ce que, définies en négatif (elles ne sont pas...), les «musiques du monde» composent un assemblage parfaitement hétérogène. Les directeurs du *Rough Guide*[3] de la *world music* l'énoncent clairement dans leur introduction:

> «Quand nous avons commencé à travailler sur ce livre, voici quatre ans, la tâche semblait relativement simple. Nous allions assembler un guide des vingt ou trente musiques les plus intéressantes existant sur le marché. Nous laisserions de côté la musique classique occidentale, le rock anglo-américain, la soul, le rap, le jazz et le country – déjà amplement traités par ailleurs – et nous nous intéresserions au reste. Nous parlerions de musiques variées, merveilleuses, fleurissant sous le nom de: zouk, soukous, cajun et zydeco, raï, qawwali, rebétiko, taarab, orchestres gitans de Transylvanie, ce genre de

[3] Il est d'ailleurs symptomatique que ce soit dans une collection de guides de voyage qu'ait été publié la plus imposante introduction à la *world music*.

> chose. Nous présenterions aussi des artistes méconnus en Occident mais qui sont des vedettes dans leur propre sphère – comme Juan Luis Guerra dont un album récent s'est vendu à cinq millions d'exemplaires dans le monde entier ou Asha Bhosle, chanteuse qu'on entend dans des films indiens (l'artiste qui a le plus enregistré). Nous ferions appel à des experts – des producteurs de disques, des commentateurs musicaux, les musicologues les plus facilement compréhensibles – et nous obtiendrions un livre de trois cents pages. Il n'a pas fallu longtemps pour que nous nous rendions compte qu'un tel objectif était irréaliste [...] En partie à cause du développement, énorme, sans précédent, de l'intérêt [pour ces musiques] de la part des compagnies phonographiques et des acheteurs de disques» (Broughton et al. 1994: XI).

Cette longue citation ne mentionne qu'une petite partie des «genres» traités dans cet ouvrage. Ce qui frappe ici, et plus encore à la lecture de la table des matières (d'ailleurs reprise d'une manière figurée sur un planisphère), c'est le mélange de musiques relevant de répertoires anciens (qawwali, flamenco), de traditions rurales européennes (d'Irlande, d'Ecosse, de Scandinavie ou des Balkans), de genres urbains du XX^{e} siècle (rébétiko, bandes sonores de films indiens), d'innovations liées à l'histoire des métissages américains (cajun et zydeco, tango, samba) et d'inventions récentes sorties de cultures particulières (raï, zouk, soukous et tout ce que l'on nomme d'ordinaire *afro-beat*) ou encore résultant de fusions entre rock ou pop et musiques appartenant à l'une ou l'autre de ces catégories. De fait, les «musiques du monde» amalgament ce qu'étaient naguère les domaines quasi-exclusifs des ethnomusicologues (accusés de n'avoir pas été capables de populariser les musiques sur lesquelles ils travaillent parce que ne sachant, ou ne voulant, pas les présenter de manière «accessible»), des collecteurs et recréateurs de traditions, notamment européennes, plus ou moins mourantes (les «folkeux»), et l'univers infini des arts du mélange, de la fusion, de la création contemporaine.

On voit bien alors comment fonctionne, en tant qu'étiquette commerciale, l'appellation «musiques du monde». Elle est utilisée pour proposer, sous couvert de nouveauté, à des acheteurs un peu lassés par le faible renouvellement des produits des industries musicales occidentales, des enregistrements extrêmement divers qu'il convient de regrouper pour intervenir plus puissamment dans le marché des phonogrammes et des vidéogrammes. Deux traits la caractérisent: l'exotisme et la prétention à l'originalité, que celle-ci s'applique à l'utilisation des procédés de commercialisation habituellement destinés à promouvoir le rock et la pop music pour faire circuler des musiques dont l'existence est en fait déjà ancienne ou qu'elle signale le résultat d'un travail réellement inédit.

L'art de combiner les sons

C'est de ces idées de nouveauté, d'originalité qu'il faut sans doute repartir pour mieux comprendre le phénomène « musiques du monde ». En effet, le discours en termes d'inédit qui les accompagne ne recouvre en fait rien de bien nouveau du point de vue des pratiques musicales, tout au plus contredit-il le mythe de la pureté dont on a souvent voulu entourer aussi bien la musique classique occidentale que les musiques dites traditionnelles. En revanche, il met à juste titre l'accent sur la généralisation de moyens nouveaux de circulation et de promotion musicales.

La nouveauté des « musiques du monde » serait de deux ordres : d'une part elles feraient connaître des pratiques négligées ou « sous-entendues », de l'autre elles légitimeraient, mieux encore elles favoriseraient les mélanges. Point n'est besoin d'insister longuement sur l'incongruité de ce dernier point : toute l'histoire de la musique n'est qu'une longue succession de contacts, d'emprunts, d'influences et d'innovations liées à ces interactions. Il semble bien que la musique occidentale dite classique fut bercée par la musique arabe qui, elle-même, était en contact avec le monde indien et influença les musiques de la ceinture sahélienne et de la côte orientale d'Afrique. Au sein de cultures réputées plus « traditionnelles », les musiques ont évolué aussi parce qu'elles recevaient des apports extérieurs : les Xhosa d'Afrique du Sud, pour ne prendre que cet exemple, doivent, en ce domaine comme en d'autres, beaucoup aux populations khoisan qu'ils rencontrèrent au terme de leurs migrations (Dargie 1988). De même, dans les civilisations où il était possible de distinguer des arts savants des formes populaires, leur interpénétration fut constante. Il est vrai que, pendant très longtemps, ces relations musicales furent la conséquence de contacts humains directs, au sein de zones circonscrites par les possibilités matérielles de déplacement et que l'intégration d'éléments étrangers, la maturation des transformations qu'ils contribuaient à occasionner s'effectuaient lentement. Le développement des grands voyages, les colonisations qui en découlèrent entraînèrent une intensification des processus d'hybridation musicale. Les musiques européennes s'exportèrent ; parfois, elles furent adaptées au goût de populations locales que l'on cherchait à séduire, parfois celles-ci les adoptèrent et les perpétuèrent par transmission orale, comme dans les communautés catholiques d'Amérique latine[4]. Presque toujours les autochtones s'emparèrent de la musique des colons pour la transformer selon leurs aspirations et ces derniers restèrent rarement insensibles à ce que jouaient, chantaient ou dansaient ceux qui leur étaient subordonnés ; l'Afrique du Sud en fournit d'innombrables exemples (Coplan 1992).

---

[4] Le travail effectué récemment par Gabriel Garrido a permis d'apprécier la richesse des conséquences musicales de l'invasion européenne des Amériques méridionales et des entreprises d'évangélisation dont elles furent le lieu. Voir la collection d'enregistrements « Les chemins du Baroque » publiés par K 617/Sur mesure, ainsi que *Il Secolo D'Oro nel Nuovo Mondo, Villancicos e Oratione del '600 Latino-Americano*, Symphonia SY 91S05, 1992.

Toutefois c'est probablement en Amérique du Nord et dans les Caraïbes que se produisirent les mélanges qui devaient jouer le rôle le plus important dans la configuration des musiques populaires commerciales du XX^e siècle. Les fusions qui s'y opérèrent entre musiques européennes et musiques africaines transplantées, avec selon les régions des apports amérindiens ou asiatiques (Martin 1991), donnèrent naissance à des formes originales et durables qui se fixèrent au XIX^e et au XX^e siècles alors qu'en Europe une « musique de société » (ce que Peter Van Der Merwe appelle *parlour music*) commençait à se différencier et de la musique savante et de la musique populaire de tradition orale (Van Der Merwe 1989). Si les innovations américaines n'intéressent que de façon éphémère les compositeurs européens du début du XX^e siècle comme Debussy, Stravinski ou Milhaud, elles vont en revanche totalement modifier le paysage des musiques populaires. D'autant plus que celles-ci cessent d'être des « musiques de société » ou des « musiques folkloriques » mais deviennent, portées par les révolutions survenues dans les domaines de l'enregistrement et de la transmission des sons, puis des images, des musiques populaires modernes, des « musiques de masse » si l'on veut, dont la confection et la diffusion ne relèvent plus uniquement de l'esthétique mais d'intérêts commerciaux.

C'est donc au moment où la musique devient une marchandise que se produisent les phénomènes de métissage musicaux les plus profonds ; les « musiques populaires modernes de diffusion commerciale » qui s'imposent demeureront, à partir de la fin de la première guerre mondiale, tributaires des inventions américaines et antillaises. En Europe, mais pas seulement : la diffusion d'enregistrements nord-américains ou caribéens dans les territoires africains, par exemple, suscitera la fascination des auditeurs puis provoquera l'émulation chez les musiciens qui, bien entendu, ne reproduiront pas à l'identique ce qu'ils entendent mais le réinsèreront dans leurs propres pratiques pour créer encore de nouvelles musiques, *highlife*, *rumba* congolaise, etc. (Bemba 1984 ; Bender 1991). De la même manière, les sons hollywoodiens ne laisseront pas indifférents ceux qui conçoivent les accompagnements musicaux des films égyptiens ou indiens. Finalement, les « musiques du monde » ne semblent bien être que le dernier avatar de dynamiques d'hybridation qui ont été à l'œuvre depuis que les hommes font de la musique mais qui se sont accélérées et enrichies, dans un premier temps avec les grands voyages, dans un second avec l'avènement des communications modernes.

De fait, la *world music* apparaît, un siècle plus tard, dans un univers transformé techniquement et culturellement, comme l'héritière de la *parlour music*. En effet, les mécanismes de métissage musical qu'analyse Peter Van Der Merwe (1989) des points de vue mélodique, harmonique et rythmique sont, pour l'essentiel, ceux qui régissent encore les produits étiquetés « musique du monde ». Partout on retrouve une harmonie gouvernée par la tonalité occidentale, souvent telle que modifiée en Amérique du Nord, c'est-à-dire avec intégration d'éléments liés à la « modalité blues » que le jazz et le rock ont popularisés (en particulier l'altération des troisième, cinquième et septième degrés de la gamme créant une incertitude entre le majeur et le mineur) (Van Der Merwe 1989 :

chap. 15; Hess 1985). Très fréquemment, aussi, les progressions d'accords soutenant les mélodies sont construites à partir de la formule I-IV-V, largement diffusée par l'hymnodie missionnaire. Les musiques populaires modernes, et notamment les « musiques du monde », ont pour intention de toucher les corps, souvent de les mettre en mouvement dans la danse. Elles sont donc fortement scandées mais, de même que la modalité blues apporte une coloration nouvelle à l'harmonie occidentale sans en modifier radicalement l'économie, la présence d'accentuations fortes dans les musiques populaires modernes implique rarement la préservation des systèmes rythmiques complexes qui caractérisent nombre de musiques traditionnelles. La « musique de société » était pauvre sur ce plan, les musiques américaines et antillaises l'ont un peu réveillée mais le rock, simplifiant l'insistance sur le contretemps typique du *rhythm and blues* dont il sortit au début des années 1950, a installé une tendance à la binarisation qui n'a guère été remise en question jusqu'à aujourd'hui. Au nombre des musiques dites du monde, celles qui correspondent à des innovations latino-américaines ou caraïbes, ou africaines influencées par celles-ci, et qui sont simplement présentées dans un emballage nouveau, conservent des bases polyrythmiques, ou au moins des traces de celles-ci (comme dans le reggae où elles s'entendent dans la combinaison de la ligne de basse et du jeu d'autres instruments tels que claviers ou guitares) (Constant 1982). Les autres, en particulier toutes celles qui résultent de fusions à partir du rock et des *pop musics* ont dû passer sous les fourches caudines de la binarisation et, dans bien des cas, ne sont pas grand chose d'autre que de la musique commerciale euro-américaine enluminée par des sonorités instrumentales, des timbres et des phrasés vocaux, des images aussi (dessins, photographies ornant les pochettes des disques ou vidéogrammes, dont l'importance ne saurait être ici sous-estimée).

Un supermarché musical

Ainsi, parmi les « musiques du monde », les plus originales sont donc paradoxalement celles qui dérivent le plus directement des musiques commerciales modernes apparues en Europe et en Amérique du Nord depuis la fin de la seconde guerre mondiale. Mais, on l'a vu, se retrouvent sous la même appellation des arts plus ou moins centenaires (comme le calypso, le tango, le rébétiko), des musiques savantes non européennes (arabe andalouse, indienne), des musiques populaires depuis longtemps transmises oralement. Ici la nouveauté ne tient pas à la musique mais à la manière dont elle est diffusée. Si tout n'a pas été enregistré depuis qu'ont été inventés le phonographe puis le magnétophone, le stock des musiques conservées est impressionnant et n'a cessé de s'accroître tout au long du XX^{e} siècle. Pour ne pas remonter plus loin, dans les années 1960, il était possible de trouver, sans trop de difficulté, des disques de Ravi Shankar, Oum Kalsoum, Seigneur Rochereau, Vassilis Tsitsanis, Hadj el Anka, Mighty Sparrow, Carlos Gardel... Des collections spécialisées proposaient des enregistrements

réalisés par des collecteurs locaux (en Europe et aux Etats-Unis surtout) ou des ethnomusicologues dont, par ailleurs, les écrits présentaient avec précision et passion des musiques traditionnelles de tous les continents. Les premiers comme les seconds, pourtant, ne touchaient qu'un public restreint; la presse et la radio se faisaient rarement l'écho de ces productions; peu d'occasions étaient données d'entendre ces musiques en direct hors de leur aire d'origine. C'est cela que la *world music* a changé: elle a mis le lointain, l'insoupçonné à portée d'oreille; elle a mélangé les genres et les publics; mais, pour y parvenir, elle a commercialisé les traditions, elle a technicisé l'oralité, elle a rentabilisé les envies d'ailleurs sonores.

Invention de la TSF et du gramophone, du microsillon et de la télévision, de la cassette audio et de la cassette vidéo, de l'enregistrement numérique et de la transmission par satellite... autant d'étapes qui ont marqué l'évolution des musiques populaires modernes et aboutissent à l'avènement du produit commercial «musiques du monde». Celui-ci a pu être fabriqué parce qu'existait un public solvable, formé aux musiques populaires modernes mais, en Europe et en Amérique du Nord, un peu lassé par leur banalisation dans les années 1970 et 1980. Parce que l'information musicale s'est mise à voyager à cadences accélérées[5]. Parce que les techniques d'enregistrement et de mixage ont permis d'aller chercher des sons dans des endroits autrefois inaccessibles, de les rapporter dans des studios *high tech* permettant de les retravailler, de les mélanger à d'autres en des bidouillages infinis. Parce que les cassettes, les disques laser ont favorisé la commercialisation licite et le piratage à grande échelle des produits ainsi manufacturés.

Les conditions techniques de l'apparition des «musiques du monde» sont elles-mêmes intimement liées à la modification de l'organisation de la production phonographique et vidéographique. Il existe cinq grandes compagnies multinationales qui contrôlent les 2/3 du marché du disque mondial (Garofalo ed.: 5). A côté subsistent de nombreuses firmes indépendantes dont les moyens sont plus limités, qui doivent souvent s'associer aux grandes pour la distribution de leurs productions, qui voient parfois leur travail de défricheurs de talents et de marchés récupéré par les «majors»... Chez les unes comme chez les autres, un groupe de personnes occupe des fonctions clefs dans le processus de production des musiques commercialisées: le directeur artistique ou le producteur. Certes, ces derniers ont commencé à prendre de l'importance dès que le marché du disque est devenu profitable. Le rôle des *talent scouts* qui, dans les années 1930, «chassaient» les chanteurs de blues dans le Sud des Etats-Unis est bien connu. Dans un tout autre domaine, l'influence de Walter Legge dans la découverte et la promotion de nombre d'interprètes classiques de l'après seconde guerre mondiale a été mainte fois soulignée. Aujourd'hui, cependant, dans les musiques populaires commercialisées, le producteur est devenu un véritable concepteur de musique. Il pense le produit final, en particulier les mélanges qui lui confèreront

[5] Des émissions de télévision telles que, en France, *Mondo Sono* (FR 3) ou *Mégamix* (Arte) pouvaient construire une partie importante de leurs programmes avec des vidéogrammes enregistrés par des télévisions étrangères ou des reportages réalisés aux autres bouts du monde.

sa spécificité et seront capables d'attirer le consommateur[6]. Il participe à la plupart des étapes de son élaboration: sélection (donc «découverte») des musiciens, choix du répertoire, organisation de l'enregistrement dans des studios différents s'il y a lieu, mixage qui va polir le son pour atteindre l'équilibre recherché sur un marché donné (qui peut varier d'un point à l'autre du globe, d'où les remixages qu'il faut parfois opérer), éventuellement confection de la pochette et du livret d'accompagnement. S'il n'est pas un monarque absolu, il n'en possède pas moins un grand pouvoir. Notamment dans l'enregistrement des «musiques du monde»: Ben Mandelson (Globestyle), Mickey Hart (Rykodisc World Series), Peter Gabriel (RealWorld), David Byrne (chez Warner) ou, plus près de chez nous, Martin Meissonnier ont, entre autres, occupé cette place. Ce qui distingue un producteur, c'est une combinaison de curiosité (trouver des sons, des alliages de sons inédits), de flair (sentir ce qui va «marcher») et de savoir-faire (fabriquer le produit fini). Dans cette perspective, quels que soient son talent et ses motivations, il travaille pour répondre à une demande qu'il serait absurde de considérer comme fabriquée de toute pièce ou entièrement manipulée.

Les imaginaires de la globalisation

Et si, comme le dit Laurent Aubert reprenant Platon, la musique est «à la fois l'écho et le modèle d'autre chose qu'elle-même» (Aubert 1995: 13), cette demande reflète un aspect du monde actuel en même temps qu'elle parle de ce monde. D'un monde où les notions d'espace et de temps ont été totalement bouleversées par les évolutions techniques: les personnes, les biens, les idées, les productions culturelles peuvent désormais se déplacer partout, littéralement en un rien de temps, même si la possibilité de voyager, de mettre en circulation des produits (y compris culturels) ou d'accéder à des produits venus d'ailleurs témoigne de la structuration toujours très inégalitaire de ce monde. Il n'en demeure pas moins que la multiplication en presque tous les points du globe de répertoires d'images, de sons, de récits, de morceaux de réalité livrés dans un arrangement particulier donne de nouvelles dimensions aux imaginaires et leur ouvre des rôles élargis: ils constituent plus que jamais des champs organisés de pratiques sociales (Appadurai 1990).

Ce monde est tramé de contradictions au cœur desquelles opèrent les imaginaires pour leur donner sens, tenter éventuellement, ce faisant, de les surmonter dans un ordre rêvé qui n'est pas sans effet sur les réalités. On y voit s'abolir les

[6] Présentant le disque *Night Song* (RealWorld CDR 50) publié sous le nom de Nusrat Fateh Ali Khan dans une collection dirigée par Peter Gabriel, Véronique Mortaigne évoque les qualités («docilité» et «concentration intérieure», dit-elle) qui permettent «à ce chanteur dont l'univers intérieur se situe entre Lahore et Faiçalabad, capitale du textile et du chant *qawwali*, de passer les frontières de la rythmique en boucle ou des exercices de guitare hawaïenne trafiquée, imaginés par un producteur canadien [Michael Brook] musicalement proche de Brian Eno» (Mortaigne 1996).

distances et les différences entre soi-même, les Siens et les Autres, tout en assistant à une multiplication sans précédent des récits identitaires (Augé 1994; Martin dir. 1994). On y ressent la tension entre la multiplication des flux transnationaux et le découpage politique de la planète en Etats (Badie, Smouts 1992). On y constate que la globalisation des circuits économiques a pour effet un accroissement des inégalités sociales. Et on enregistre l'expression d'aspirations à la justice, à la dignité, au mieux-vivre alors que les idéologies et les organisations politiques installées paraissent aux yeux de beaucoup impuissantes à les prendre en charge.

Les imaginaires qui englobent les musiques populaires modernes, sans bien sûr prétendre qu'ils sont les seuls, s'attaquent en tout cas eux aussi à ces contradictions mais, ne pouvant complètement y échapper, nourrissent des pratiques ambiguës. Les musiques du monde, du côté des consommateurs mais aussi de celui des artistes, représentent des efforts pour reconstruire diversement le monde. Elles permettent à chacun de voyager dans sa tête, en fantasmant l'Autre et les conditions dans lesquelles il vit: le désir de l'Autre aboutit à une consommation de son image sonore et visuelle, remodelée pour qu'elle ne choque pas par une différence radicale, qui maintient la distance; alors s'opère comme une virtualisation de l'Autre.

Pourtant, ce désir étant exprimé en demande économique, il permet à des artistes nés dans des groupes défavorisés, au sein des pays dits développés comme dans ceux dits sous-développés, de se faire entendre. Ce qui signifie que certains d'entre eux peuvent mettre sur le marché leur vision du monde tel qu'il est ou tel qu'il devrait être, non en toute liberté sans doute mais en tenant compte de ce qu'ils pensent être les attentes des acheteurs les plus nombreux, par la médiation des producteurs. Ainsi, ils ont la possibilité, même s'ils doivent utiliser les idiomes internationaux, de proclamer leur existence, donc d'énoncer un récit identitaire propre (Béhague 1994; Lipsitz 1994). Plus encore, ils démontrent leur participation à la modernité – donc à un universel symbolique contemporain -, participation qui leur est généralement déniée pour des raisons sociales ou raciales. Toutefois, cette modernité se trouve repensée à la fois en fonction de leur culture d'origine et de leurs aspirations propres; l'aventure de l'orchestre « aborigène » australien Yothu Yindi est exemplaire de cette démarche (Daoudi 1994; Lipsitz 1994: chap. 7); c'est aussi, d'une autre manière, celle des Cheb du raï, ou de bien des jeunes émigrés antillais qui ont adopté le reggae. S'ils rencontrent le succès, les conséquences sur la place du groupe auquel ils appartiennent dans leur pays d'origine ou d'accueil peut en être affectée: la légitimation internationale provoque parfois la reconnaissance locale de leur existence en tant que créateurs de culture; ce mécanisme a fonctionné notamment en ce qui concerne les musiques noires d'Afrique du Sud (Martin 1992).

Dans cette perspective, les questions de droits et de propriété artistique ne sont pas négligeables mais apparaissent sous un angle différent. La demande économique fait des musiques du monde un marché profitable; les compagnies internationales, les indépendantes, les producteurs en tirent des ressources variables; les artistes aussi, selon qu'ils occupent une position solide sur la scène rock et pop

ou qu'ils ne sont encore que des musiciens « locaux ». Les seconds accèdent parfois au rang des premiers, ne serait-ce que pour un temps; Youssou N'Dour, Cesaria Evora ou Nusrat Fateh Ali Khan en sont des exemples. De là, ils peuvent faire valoir leurs droits; affirmer leur autonomie créative. Du Nigéria, par exemple, si King Sunny Ade a certainement beaucoup pâti de sa « reconfiguration *world* », Fela Anikulapo Kuti a toujours joué la musique qu'il voulait, en en prenant les éléments là où il le souhaitait, même si sa personnalité « ingérable » lui a sans doute fermé quelques portes.

Les « musiques du monde » rapportent, pas autant à tout le monde sans doute, et les circuits de redistribution ne dérogent pas à l'inégalité qui caractérise les sociétés actuelles; les musiques traditionnelles peuvent être « copyrightées », à peine retouchées, par des compositeurs commerciaux; les opérateurs de mélanges peuvent se réserver la part du lion (d'où l'intensité des débats qui ont suivi l'opération *Graceland* de Paul Simon). D'un autre côté, le piratage sur cassettes est dans certains pays une industrie florissante, et les rappeurs de partout échantillonnent à tout va... Dans le domaine musical comme dans les autres, les flux transnationaux remettent en question les découpages officiels, évitent et contournent les droits ou prennent avantage de leurs silences; ils appellent à leur révision plus qu'ils ne les contestent ouvertement (Badie, Smouts 1992). Cela ne signifie aucunement qu'il faille négliger les droits des artistes, fussent-ils considérés comme traditionnels, tels qu'ils sont codifiés aujourd'hui; il faut évidemment veiller à leur application et à leur renforcement mais cela n'interdit pas de constater que, pour quelques uns, l'accès à la notoriété internationale a plus de prix symbolique que le versement honnête des royautés, parce qu'elle peut être reconnaissance culturelle et politique, accès à des moyens techniques modernes, intégration à des circuits commerciaux qui semblent prometteurs de dignité et, éventuellement, de richesses à venir. C'est pour cette raison que certains n'hésitent pas à parler d'*empowerment*, de mise en position de pouvoir des musiciens de groupes défavorisés, et de l'ensemble de ces groupes eux-mêmes, grâce à la *world music* (Feld 1995).

Les bonnes volontés de l'hégémonie mondiale

Le lien établi par certains opérateurs des « musiques du monde » entre musiques venues d'ailleurs, intégrant ou représentant des ailleurs et les problèmes sociopolitiques contemporains relève d'une même logique. Dans les « événements géants », par la simultanéité de l'audition en des lieux très éloignés les uns des autres, se construirait une conscience du monde qui pourrait se muer en conscience de l'injustice de ce monde. Benedict Anderson (1983), se référant à la généralisation de l'imprimé, avait suivi un raisonnement similaire pour analyser l'émergence des nationalismes en tant que « communautés imaginées »; aujourd'hui, les images et les sons transmis par satellites peuvent mettre le monde en forme de multiples communautés imaginées et la *world music*, les « événements

géants» contribuent certainement à façonner certaines d'entre elles. Ces derniers se tinrent surtout dans le seconde moitié des années 1980 et eurent pour objet de récolter des fonds en faveur de projets humanitaires ou de manifester un soutien aux droits de l'Homme (Garofalo 1992: 15-65). Les «musiques du monde» ont suscité des projets d'un type différent destinés à renforcer l'indépendance des artistes locaux (Lee 1995) ou à soutenir des opérations bénéficiant à des populations subordonnées et défavorisées. En tant que récit sur la *world music*, l'expérience de Steven Feld (1995) vaut ici d'être notée. Ethnomusicologue ayant travaillé en Papouasie-Nouvelle Guinée chez les Kaluli, il avait publié deux disques qui n'avaient pas suscité d'intérêt particulier hors du cercle des spécialistes. Contacté, à la suite d'une émission de radio, par Mickey Hart, batteur du groupe rock *Grateful Dead* et maître d'œuvre de la *World Series* chez Rykodisc, Steven Feld conçoit un enregistrement intitulé *Voices of the Rainforest* qui, en une heure, recompose une journée de la vie des Kaluli en faisant entendre tous les sons qu'ils produisent ou qu'ils perçoivent (musiques, chants d'oiseaux, bruits naturels, etc.) dans leur vie quotidienne. Les techniques d'enregistrement et de mixage les plus élaborées sont employées à la confection de ce disque. Un prémixage réalisé sur le terrain fait, dit-il, de la préparation du produit fini un dialogue avec les Kaluli. Le CD publié par Rykodisc est lancé en grandes pompes commerciales et Steven Feld parcourt les Etats-Unis pour le présenter, ce qui lui permet de parler des Kaluli et des difficultés auxquelles ils sont confrontés. Enfin, sont créés un *Bosavi People's Fund* destiné à recueillir les royautés dérivées des ventes du disque et le *Rainforest Action Network* pour mener campagne contre la déforestation en Papouasie-Nouvelle Guinée.

Ces actions, à partir d'un enregistrement, sont exceptionnelles; le récit en est peut-être idéalisé[7]. Pourtant les unes et l'autre ne sauraient être considérés comme insignifiants. Dans un monde que Marc Augé (1992 et 1994: chap. 6) dit «surmoderne», où le temps, l'espace et l'individualisme se trouvent en excès, il est difficile de ne pas reconnaître que les «musiques du monde» sont un des moyens d'expression à l'aide desquels des personnes habitant en divers lieux de la planète pensent trouver une arme pour combattre la crise de sens qui les environne. Que ce moyen d'expression soit soumis à des codes culturels dominants, à des monopoles technologiques, à des puissances économiques, cela est indéniable et rend simplement compte de l'organisation inégalitaire des sociétés

[7] Encore que Steven Feld soit bien conscient des contradictions dans lesquelles son travail est pris: «Après tout, *Voices of the Rainforest* incarne de manière transparente la plus grande des ironies postmodernes: ce disque nous présente un monde demeuré à l'abri de la technologie, mais cela est possible parce qu'il nous est apporté grâce aux techniques les plus élaborées d'enregistrement sur le terrain et en studio. Il faut aussi ajouter que cet enregistrement est un portrait très particulier, un portrait d'un paysage sonore [*soundscape*] bosavi dans un monde de plus en plus bouleversé. Il s'agit clairement d'un univers sonore dont certains Kaluli ne se soucient pas, que d'autres Kaluli ont momentanément choisi d'oublier, à l'égard duquel certains Kaluli éprouvent une nostalgie croissante et qui les met mal à l'aise, un univers dans lequel d'autres Kaluli vivent encore, qu'ils créent et écoutent. Il s'agit d'un monde sonore que de moins en moins de Kaluli connaîtront activement et chériront, mais que de plus en plus de Kaluli entendront sur cassette pour s'en émerveiller sentimentalement» (Feld 1995: 119).

humaines. Qu'il soit possible d'utiliser ces mêmes moyens au sein de situations de domination pour y modifier certains déséquilibres, cela paraît plausible. L'intéressant de ce point de vue est bien que ces moyens d'expression sont transnationaux et que les inégalités qu'ils révèlent, dont ils parlent plus rarement, sont internationales. Ils constituent des flux de sons, d'images, d'information qui participent à des processus complexes d'interaction culturelle. Cultures locales et culture globale, cultures dominantes et cultures dominées s'en trouvent modifiées par les échanges dans lesquels elles entrent, que leurs acteurs en aient conscience ou non. A l'intérieur même des pays, l'apport des populations immigrées, leur rapport à la société d'installation déclenchent des dynamiques d'innovation qui touchent les unes et l'autre (Lipsitz 1994: chap. 6; Daoudi, Miliani 1996; Mignon 1985). Globalement, transculturation, brassages, métissages s'inscrivent dans une situation hégémonique[8] à l'échelle mondiale et les «musiques du monde» fournissent un idiome pour parler des relations sociales nouées à cette échelle, dans toute leur complexité, avec toutes leurs contradictions.

Un monde à explorer

Réalité essentiellement sociale et économique, les «musiques du monde» sont indéfinissables en termes strictement musicaux. Pourtant, dans leur diversité même, elles soulignent que les musiques populaires (dans toutes les acceptions possibles: traditionnelles de transmission orale jusqu'à modernes commercialisées) ne sont, dans le monde actuel, ni isolées ni immobiles. Certains des genres vendus sous cette étiquette ne sont en fait que l'aboutissement de processus centenaires de contacts et de métissages musicaux qui ont été adaptés aux conditions techniques, économiques et sociales contemporaines. De ce point de vue, il semble difficile de croire que l'avènement de la *world music*, phénomène avant tout commercial, représente un risque pour les musiques traditionnelles. La production de ces musiques est étroitement liée au mode de vie des sociétés où elles se sont développées; ces modes de vie ont été bouleversés à l'ère moderne, depuis plusieurs siècles pour certains, plus récemment pour d'autres, par suite de la réorganisation politique, économique et sociale de la planète, et non à cause de la diffusion des musiques populaires modernes, l'apparition de celles-ci n'étant qu'un épiphénomène de cette réorganisation. Ce sont les contradictions, les hégémonies du monde dans lequel nous vivons qui mettent en péril les communautés

[8] Au sens où l'entend William Roseberry (1994: 360-361): «Je propose d'utiliser ce concept [*hégémonie*] non pour comprendre l'acceptation mais pour comprendre la lutte: les manières dans lesquelles les mots, les images, les symboles, les formes, les organisations, les institutions et les mouvements utilisés par les populations subordonnées pour parler de la domination à laquelle elles sont assujetties, la comprendre, y faire face, s'en accomoder ou y résister, sont coulés dans le processus de domination lui-même. Ce que construit l'hégémonie, ce n'est donc pas une idéologie partagée, mais un cadre matériel et signifiant commun pour vivre dans les systèmes sociaux caractérisés par la domination, en parler et agir sur eux».

encore riches de musiques traditionnelles. Les musiques populaires modernes, y compris les « musiques du monde », participent de ces contradictions et elles les expriment à leur manière.

Nombre de ceux qui ont tenté de les analyser y insistent : il y a, comme l'écrivait Steven Feld (1995), une certaine « ironie » à constater que, par la technologie d'avant garde, par les procédés commerciaux les plus modernes, des musiques traditionnelles ou des musiques métisses qui n'étaient pas sorties de leur terroir sont tout d'un coup exposées aux oreilles de milliers, voire de millions d'auditeurs. Des artistes porteurs de savoirs musicaux très anciens, ayant accepté de se livrer aux alchimistes *world*, voient, semble-t-il, leurs productions les plus classiques connaître un succès auparavant inconnu[9]. Les enregistrements des ethnomusicologues bénéficient d'un intérêt sans précédent : certains sont recensés dans la presse musicale et générale (où ont été ouvertes des rubriques spécialisées[10]), diffusés au cours d'émissions de radio ; les concerts de musiques savantes non européennes ou de musiques de tradition orale se multiplient. Cela n'est pas nécessairement dû à la vogue des « musiques du monde », mais les deux phénomènes vont au moins de conserve.

Cette diffusion élargie, cette commercialisation ont évidemment des contreparties. Des musiques sont pillées, triturées, déformées ; s'y projettent des sens pertinents d'abord pour ceux qui les manipulent et les reçoivent mais n'ayant plus grand chose à voir avec ceux qu'elles ont « chez elles » ; des artistes sont mal traités, pressés comme des citrons jusqu'à épuisement de l'attrait qu'ils peuvent exercer sur le public international, puis abandonnés à leur fatigue et à leur frustration ; des collections de disques publient des enregistrements d'une médiocrité alarmante quant à la musique et quant à la qualité technique. C'est à cause de ces abus, qui sont à distinguer des processus normaux de rencontres et d'hybridation préludant à l'innovation, que les « musiques du monde » doivent faire l'objet d'une attention critique.

Si la mondialisation des musiques populaires modernes est un fait irréversible placé dans la continuité d'évolutions musicales anciennes et gouverné par des logiques sociales globales, les phénomènes qu'elle engendre peuvent susciter

---

[9] « Alors que vient de sortir ce surprenant *Night Song* chez RealWorld, le label de Peter Gabriel où Nusrat [Fateh Ali Khan] avait fait ses premières armes d'occidentalisation avec Massive Attack et Michael Brook en 1990 (l'album *Mustt Mustt*), jamais on n'a aussi bien vendu l'archi-classique concert du Théâtre de la Ville enregistré par Ocora en 1987 » (Mortaigne 1996).

[10] Mon itinéraire de pigiste dans la presse d'information générale fournit un exemple du développement d'un champ critique autonome concernant les « musiques du monde » : chargé d'une rubrique de jazz à la fin des années 1960, j'ai cherché par goût personnel à l'élargir dans les années 1970 pour y inclure ce qui n'était alors pas toujours « couvert » (« folk », musiques populaires africaines, antillaises et latino-américaines) ; dans les années 1980, j'ai donc pu présenter l'actualité d'un vaste domaine que l'on pourrait résumer en musiques afro-américaines et « musiques du monde » ; dans les années 1990, en revanche, il m'a été demandé de m'intéresser exclusivement aux « musiques du monde », le jazz étant confié à un autre pigiste. Des quotidiens français tels que *Le Monde* et *Libération* comptent désormais des collaborateurs se consacrant aux « musiques du monde » ; la rubrique des disques du *Monde de la musique* combine « traditions » et « musiques du monde » ; celle de *Télérama*, en revanche, les distingue le plus souvent.

l'intérêt des musicologues d'un double point de vue. Ils ont, en premier lieu, la capacité d'exercer cette fonction critique, et peuvent sans doute profiter de nouvelles tribunes pour ce faire. Car constater l'existence des « musiques du monde », tenter d'analyser la place qu'elles occupent dans les sociétés contemporaines, comme ce texte essaie trop sommairement de le faire, n'exclut absolument pas, exige au contraire, qu'on en juge les produits sur le plan esthétique et les productions sur le plan éthique, que ceux qui détiennent des compétences interviennent dans les discours et les débats qu'elles suscitent. Puis, plus généralement, saisir les « musiques du monde » comme une partie des musiques populaires modernes commercialisées, comme le résultat de métissages et d'hybridations qui se sont développés dans la longue durée soulève la question des mécanismes sociaux et musicaux qui sous-tendent ces métissages.

Etudier la manière dont les musiques se compénètrent pour donner naissance à d'autres musiques, les conditions dans lesquelles cela se fait[11]; tâcher de comprendre, par exemple, la nature des liens qui pourraient exister entre la domination politique et économique de certains pays sur le monde et l'hégémonie de caractères musicaux euro-américains; analyser la signification des innovations survenues en situation de subjugation: il y a là tout un domaine d'étude où le savoir des musicologues et celui des sociologues doivent se compléter. Cela ne signifie pas qu'il faille cesser de s'intéresser aux musiques traditionnelles[12], de les enregistrer, de les analyser; au contraire, les connaître sera toujours indispensable, y compris pour la compréhension des transformations qu'elles subissent. Cela implique seulement que l'étude sociologique et musicologique des musiques populaires modernes soit pleinement reconnue comme un domaine supplémentaire, un domaine légitime d'investigation. Quoi qu'on en pense, qu'on les aime ou qu'on les déteste, qu'on les trouve fascinantes ou dénuées de la moindre qualité, la part prise par ces musiques qu'on dit « du monde » dans la vie sonore contemporaine signale l'existence d'un vaste univers qui commence tout juste à être exploré[13].

---

[11] Vérifier, notamment, les analyses et les conclusions de Peter Van Der Merwe (1989), les étendre ou les contredire.

[12] Il est d'ailleurs amusant de noter que chez les partisans de la *world music* comme chez ses adversaires, on insiste sur la nécessité de préserver des « musiques en voie de disparition » (*endangered music*) (Feld 1995: 118)...

[13] On peut ici se référer, parmi quelques autres, aux travaux de Gage Averill (dans Béhague 1994 et Guilbault 1993), de David Coplan (1992), de Veit Erlmann (1996) et de Jocelyne Guilbault (1993).

Références

ANDERSON Benedict
1983 *Imagined Communities, Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres: Verso.

APPADURAI Arjun
1990 «Disjuncture and difference in the global cultural economy», *Public Culture* 2 (2): 1-24.

AUBERT Laurent
1995 «Les ailleurs de la musique: paradoxes d'une société multiculturelle» in: *La musique et le monde*, Paris: Babel/Maison des cultures du monde (Internationale de l'Imaginaire 4): 13-25.

AUGÉ Marc
1992 *Non-lieux*. Paris: Le Seuil.
1994 *Le sens des autres, actualité de l'anthropologie*. Paris: Fayard.

BADIE Bertrand, SMOUTS Marie-Claude
1992 *Le retournement du monde, sociologie de la scène internationale*. Paris: Presses de la Fondation nationale des sciences politiques/Dalloz.

BÉHAGUE Gérard H. (ed.)
1994 *Music and Black Ethnicity, The Caribbean and South America*. New Brunswick: Transaction.

BEMBA Sylvain
1984 *Cinquante ans de musique du Congo-Zaïre (1920-1970), de Paul Kamba à Tabu-Ley*. Paris: Présence africaine.

BENDER Wolfgang
1991 *Sweet Mother, Modern African Music*. Chicago: The University of Chicago Press.

BROUGHTON Simon et al. (eds.)
1994 *World Music, The Rough Guide*. Londres: The Rough Guides.

CONSTANT Denis
1982 *Aux sources du Reggae, musique, société et politique en Jamaïque*. Marseille: Parenthèses.

COPLAN David B.
1992 *In Township Tonight!, Musique et théâtre dans les villes noires d'Afrique du sud*. Paris: Karthala/CREDU.

DAOUDI Bouziane
1994 «L'école Yothu Yindi», *Libération* 31 mars: 43.

DAOUDI Bouziane, MILIANI Hadj
1996 *L'aventure du raï, musique et société*. Paris: Le Seuil (Point V 165.)

DARGIE David
1988 *Xhosa Music, Its Techniques and Instruments, With a Collection of Songs*. Le Cap: David Philip.

ERLMANN Veit
1996 *Night Song, Performance, Power and Practice in South Africa*. Chicago: The University of Chicago Press.

FELD Steven
1995 «From Schizophonia to schismogenesis: The discourse and practice of world music and world beat» in: George MARCUS, Fred R. MYERS (eds.), *The Traffic in Culture, Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley: University of California Press: 96-126.

FRITH Simon (ed.)
1989 *World Music, Politics and Social Change*. Manchester: Manchester University Press.

GAROFALO Reebee
1992 «Nelson Mandela, the concerts: Mass culture as contested terrain», in: GAROFALO ed. 1992: 55-65.

GAROFALO Reebee (ed.)
1992 *Rockin' The Boat, Mass Music and Mass Movements.* Boston: South End Press.

GUILBAULT Jocelyne
1993 *Zouk: World Music in the West Indies.* Chicago: the University of Chicago Press.

HESS Jacques B.
1985 «Note sur le métissage dans le blues», *Vibrations* 1: 81-92.

LEE Hélène
1995 «Le monde vu depuis Womex», *Libération* 30 octobre: 34.

LIPSITZ George
1994 *Dangerous Crossroads, Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place.* Londres: Verso.

MARTIN Denis-Constant
1991 «Filiation or Innovation? Some Hypotheses to Overcome the Dilemma of Afro-American Music's Origins», *Black Music Research Journal* 11 (1): 19-38.
1992 «La musique au-delà de l'apartheid?», postface à Coplan 1992: 377-402.

MARTIN Denis-Constant (dir.)
1994 *Cartes d'identité, comment dit-on «nous» en politique.* Paris: Presses de la Fondation nationale des sciences politiques.

MIGNON Patrick
1985 «Enquête sur la musique et les Beurs», *Vibrations* 1: 137-165.

MORTAIGNE Véronique
1996 «Le mystère de Nusrat Fateh Ali Khan», *Le Monde* 30 mars.

ROSEBERRY William
1994 «Hegemony and the language of contention» in: Gilbert M. Joseph, Daniel Nugent (eds.), *Everyday Forms of State Formation, Revolution and the Negotiation of Rule in Modern Mexico.* Durham: Duke University Press: 355-366.

ULLESTAD Neal
1992 «Diverse rock rebellions subvert mass media hegemony» in: Garofalo (ed.): 37-53.

VAN DER MERWE Peter
1989 *Origins of the Popular Style, The Antecedents of Twentieth Century Popular Music.* Oxford: Clarendon Press.

RÉSUMÉ

Depuis le milieu des années 1980, on a vu apparaître l'étiquette « musique du monde » ou *world music* sur des musiques extrêmement diverses, traditionnelles ou modernes et commerciales. Ce phénomène, s'il ne peut être défini en termes musicaux, n'en est pas moins un révélateur social très important : les « musiques du monde » sont un domaine de recomposition imaginaire du monde actuel qui, étant situé au cœur de ses contradictions, contribue à les mettre au jour. S'il est intéressant de les analyser sous cet angle, cela ne saurait pourtant conduire à négliger les problèmes plus strictement musicaux qu'elles soulèvent : mettent-elles en péril les musiques traditionnelles et ceux qui ont à cœur d'en préserver la pureté, que nous apprennent-elles des processus de métissage qui sont à l'origine de la plupart des musiques populaires commerciales d'aujourd'hui ? Dans ces deux perspectives, il semble que, sans négliger leurs champs d'études propres, les ethnomusicologues puissent apporter des connaissances et porter des jugements, indispensables les unes et les autres à une meilleure compréhension de ce que signifie la popularité des « musiques du monde ».

ABSTRACT

Who's afraid of the big bad world music? Drawn to the different, hegemony processes and transnational movement within music in the contemporary world.
Coined in the mid nineteen eighties the term 'world music' has since been applied to widely diverse types of music; – traditional, modern and commercial. Although this phenomenon cannot be defined in strictly musical terms, it is nevertheless an important social indicator. 'World music' lies in the domain of the imaginary reconstruction of our present day world and being at the heart of its contradictions helps shed light on them. While it is interesting to analyse these contradictions from this standpoint, this shouldn't lead us to forget the more strictly speaking musical problems that these contradictions raise: Do they put traditional music in peril, together with those who dearly wish to maintain its purity ? What do they tell us about the process of cross-cultural exchange that is at the origin of most of today's popular commercial music ? With these two perspectives in mind and not forgetting their own specific field of study, it would seem that ethnomusicologists can both provide information and knowledge and in addition, an assessment, both essential for an understanding of what the popularity of 'world music' really means.

LA VIE D'ARTISTE OU LE DÉFI DE LA REPRÉSENTATION

Laurent Aubert

Paris, 21 septembre 1994. Nous sommes dans un studio d'enregistrement de Montmartre, attendant l'arrivée d'un groupe de musiciens maliens. Tous griots et émigrés en région parisienne, ils appartiennent à des familles très respectées dans leur pays, tant pour leur fidélité à l'héritage historico-musical de leurs ancêtres qu'en raison de leur connaissance du répertoire traditionnel et de leur talent d'interprètes. Leur prestige dans la diaspora est manifeste et, suite à quelques tournées de concerts en France et dans les pays voisins, ils commencent à jouir d'une certaine réputation parmi les amateurs européens de musiques africaines. Le projet est donc de réaliser avec eux un disque, pour lequel un de leurs amis français nous suggère le titre «Musique classique bambara du Mali», ceci afin de souligner l'estime due à la haute culture incarnée par ces artistes[1].

Les musiciens arrivent maintenant dans le studio et commencent à s'installer, à déballer et à accorder leurs instruments; parmi ceux-ci nous découvrons la présence d'une superbe guitare électrique extra-plate rouge vif. Surpris, nous leur demandons si sa présence est indispensable, étant donné la nature du disque que nous envisageons de produire avec eux. «Ah! C'était pas prévu? s'étonne le guitariste. Pas de problème, on peut prendre celle-là, elle va aussi très bien», nous dit-il en sortant une guitare à douze cordes de sa housse. «Mon père en jouait déjà avant moi; c'est une guitare traditionnelle africaine». L'un de nous lui demande s'il ne jouera pas aussi du petit luth *ngoni*, si fréquent chez les griots bambara. «Bien sûr, j'en ai même deux ici, répond-il fièrement, un normal et un spécial!» Le «normal» est effectivement un *ngoni* ordinaire à quatre cordes, mais muni d'une prise de micro jack dans sa caisse de résonance, et le «spécial» un instrument de son invention à sept cordes, sur lequel il a développé une technique de jeu lui permettant d'exécuter seul deux parties de *ngoni* «normaux».

Après une substantielle palabre, nous convenons que la guitare «folk» et les deux *ngoni* seront utilisés, mais pas la guitare électrique car sa présence voilerait les timbres de la *kora*, du *balafon* et de la flûte bambara. Cette solution semble convenir à tout le monde, et l'enregistrement se déroule ensuite dans les meilleures conditions.

---

[1] Comme la musique classique européenne et celles de plusieurs civilisations asiatiques, l'expression des griots du Mali peut effectivement prétendre à ce statut, par opposition à celui de musique «populaire», dans la mesure où elle est directement issue de l'art de musiciens de cour, attachés au service de la noblesse de l'ancien empire Mandingue.

Il ressort de cette anecdote que le choix d'un instrument ou d'un autre n'est pas nécessairement significatif pour un musicien, et notamment pour un musicien traditionnel comme un griot d'Afrique occidentale. Habitué à répondre à la demande, il semble disposé à se plier aux requêtes de ces nouveaux patrons que sont les responsables artistiques européens. Ce n'est pas tant son attitude face à la musique qui change avec le contexte que la nature des sollicitations dont il est l'objet, que celles-ci le poussent à une expression conservatrice ou, au contraire, à une démarche résolument moderne, voire transculturelle. Il n'en va en revanche pas toujours de même pour nous, spécialistes, promoteurs ou amateurs occidentaux de musiques traditionnelles, qui en avons souvent une image préconçue, forgée par l'idée que nous nous faisons de ce que devraient être ces musiques et leurs interprètes.

Le terme de « musiques traditionnelles » est aujourd'hui entré dans le langage courant pour définir un domaine comportant ses circuits de production, son public et ses exigences propres. Avant d'aborder la question de la représentation de ces musiques, et notamment le phénomène du concert, qui, depuis quelques années, connaît un développement significatif, il peut être utile de tenter une évaluation globale du concept de musiques traditionnelles, afin de déterminer, d'une part, s'il recouvre toujours une catégorie homogène et identifiable en tant que telle et, d'autre part, quelles sont, le cas échéant, les frontières qui la séparent d'autres catégories musicales.

De nombreuses personnes s'accordent sur l'idée que les musiques traditionnelles seraient des manifestations identitaires, distinctes en tant que telles des « produits dérivés » que sont par exemple les musiques dites folkloriques ou celles participant aux courants actuels de la world music. Une musique folklorique se démarquerait ainsi de ses sources traditionnelles par son aspect « arrangé », « commercialisé », « officiel », voire « nationaliste » résultant de l'intervention d'agents externes, alors que le label de world music s'appliquerait essentiellement aux expériences interculturelles de « fusion » dans le domaine de la musique populaire, expériences suscitées par la rencontre de musiciens d'origines diverses et par l'intégration d'instruments et de sonorités « exotiques » à l'appareillage électronique de la production musicale occidentale actuelle (*cf.* Aubert 1991c). Si l'on voulait résumer l'opinion courante sur ces trois catégories, on pourrait dire que les musiques traditionnelles sont perçues comme étant *authentiques*, les musiques folkloriques *éclectiques*, et la world music *syncrétique*.

La tradition en question : un problème de limites

« Tradition ne veut pas dire simplement fixation stylistique et ne dépend pas seulement d'un consensus général », écrivait Ananda Coomaraswamy dans un article sur la nature de l'art traditionnel, qu'il opposait en tant que tel à l'art « académique » ou à celui « qui est à la mode ». « L'art traditionnel est ordonné à une fin particulière et emploie des moyens déterminés pour parvenir à sa fin ; il

est transmis de maître à élève depuis un passé immémorial» (1990: 142). Selon cet auteur, un art traditionnel comporte donc un *style* propre, caractérisé par une série de critères relatifs à son esthétique; il fait l'objet d'un *consensus* partagé par la société ou le groupe au sein duquel il se manifeste; il a une *fin*, une raison d'être dans ce cadre, et il y est considéré comme efficace, c'est-à-dire doté non seulement d'une fonction, mais de pouvoirs, à un niveau ou un autre; cette efficacité se manifeste, y compris sur les plans psychologique et symbolique, par l'application d'une série de *moyens*, de règles et de techniques spécifiques; la conservation de l'ensemble de ces données est garantie notamment par des modes de *transmission* adéquats; les arts traditionnels sont enfin caractérisés par l'*ancienneté* des principes qu'ils mettent en œuvre, sinon nécessairement de toutes les modalités de leurs expressions.

Un ouvrage tel que celui récemment publié par Jean During sur *le sens de la tradition dans l'Orient musical* étudie la question de façon approfondie. L'auteur y examine notamment «comment la tradition se détermine en *s'opposant* à d'autres formes, en les écartant, bref en exerçant son pouvoir, et donc en s'appuyant sur un pouvoir» (1994: 25). Dans l'intention de déterminer les composantes communes aux musiques traditionnelles, relatives tant à leur objet (la musique) qu'à leur sujet (l'homme, ses structures mentales et comportementales, son idéologie, son éthique, etc.), il dégage une série d'indices et de niveaux de pertinence partagés par ces musiques: 1. la tradition comme processus de transmission; 2. le contenu et les formes; 3. les moyens de production; 4. les conditions de performance[2] et d'audition; 5. le contexte social et culturel; 6. le sens et les valeurs manifestés par la musique (*cf. ibid.*: 30-32).

Il n'est pas inutile de rappeler ici quelques résultats, déjà formulés ailleurs, d'une enquête menée auprès d'un échantillon représentatif de musiciens d'origines diverses, mais se considérant tous comme rattachés à une tradition. La synthèse de ces données fait ressortir de multiples axes de convergence qui, dans leur ensemble, viennent confirmer l'analyse de During. Les commentaires de la plupart de ces musiciens sur leur propre tradition musicale nous permettent de dégager un certain nombre de traits partagés par l'ensemble de ces musiques:

---

[2] Dans sa traduction des «Réflexions sur l'ethnoscénologie» de Mike Pearson, Pierre Bois écrit en note: «Nous conservons à dessein le terme anglo-saxon de *performance* dont le champ sémantique investit aussi bien le rite, le jeu, le théâtre, la musique, et n'a pas d'équivalent français» (Pearson 1996: 55, n. 1). Les termes d'«exécution» ou d'«interprétation» excluent la musique (ainsi que la danse ou le théâtre) en tant que devenir ou que processus, ils impliquent nécessairement que le musicien, reproduit à sa façon une composition préétablie. Or à l'évidence, cette séparation entre l'acte de la composition et celui du jeu musical n'est pas universellement pertinente. Quant à «prestation», son sens est limité à ce qu'un artiste (ou un athlète) produit pour un public. Plutôt que de continuer à «tourner autour du pot», je propose d'adopter «performance» une fois pour toutes en français. Ceci se justifie d'autant plus que, selon le Petit Robert, le mot anglais vient de l'ancien français *parformance* qui, au XVI^e^ siècle, signifiait «accomplissement» ou «exécution».

«– elles sont d'origine ancienne et fidèles à leurs sources dans leurs principes, sinon toujours nécessairement dans leurs formes et leurs occasions de jeu ;

– elles sont basées sur une transmission orale de leurs règles, de leurs techniques et de leurs répertoires ;

– elles sont liées à un contexte culturel, dans le cadre duquel elles ont une place et, la plupart du temps, une fonction précises ;

– elles sont porteuses d'un ensemble de valeurs et de vertus qui leur confèrent leur sens et leur efficacité au sein de ce contexte ;

– elles sont enfin liées à un réseau de croyances et de pratiques, parfois rituelles, dont elles tirent leur substance et leur raison d'être» (Aubert 1995 : 18)[3].

Pour fondée qu'elle soit, une évaluation globale du champ des musiques traditionnelles s'expose néanmoins à la question de leurs limites[4]. La démarcation entre les formes musicales relevant manifestement d'une tradition et celles qui s'en écartent apparaît plutôt, en particulier dans le contexte contemporain, comme une sorte de *no man's land* difficile à définir du fait de la perméabilité croissante des frontières culturelles et de l'interpénétration des genres qui en résulte. La distinction, au sein d'une musique donnée, entre ses ingrédients endogènes et ceux d'origine externe n'est en outre pas toujours aisément discernable, ni même pertinente ; toute culture est en effet susceptible d'absorber les apports extérieurs dans la mesure de leur compatibilité, mais aussi de s'intégrer à un cercle plus large et englobant ou de se dissoudre progressivement au contact d'influences corrosives. La question qu'on peut se poser à cet égard est double : jusqu'à quel stade de modernisation une musique peut-elle encore être considérée comme traditionnelle ? Et, corollairement, à partir de quel degré d'ancienneté peut-on estimer qu'une musique devient traditionnelle ? Le *blues* est-il par exemple encore une forme traditionnelle parce qu'on y retrouve des réminiscences permettant de le rattacher à la tradition des griots et autres ménestrels africains, ou l'est-il déjà du fait que son existence, sous une forme relativement homogène, est déjà vieille de plus d'un siècle ? Y a-t-il en outre une catégorie de *blues* demeurée traditionnelle – celui d'une Bessie Smith ou d'un Big Bill Broonzy, par exemple – et d'autres qui cesseraient de l'être, du fait de l'introduction d'instruments électriques, de la commercialisation du genre ou de son appropriation par des Blancs ? B.B. King et Chuck Berry sont-ils ainsi des *bluesmen* traditionnels ? Et Elvis Presley, Eric Clapton ou Johnny Hallyday lorsqu'ils s'adonnent à cette musique ? Ils le pensent en tout cas tous !...

---

[3] Dans un article précédemment publié, j'avais relevé six caractéristiques partagées par les musiques traditionnelles selon Constantin Brailoiu. Il les considérait comme : 1. intelligibles, 2. au delà des caprices du goût, 3. liées à des croyances, 4. fonctionnelles, 5. puissantes et 6. pérennes (*cf.* Brailoiu 1960 : 122 et Aubert 1991a : 14-19).

[4] Ce problème des limites de la tradition a déjà été abordé dans une précédente publication (Aubert 1991b : XII-XIV).

De nombreuses personnes estiment que la notion de tradition s'oppose en tant que telle à toute espèce de développement ou d'évolution. Pour elles, une forme traditionnelle est ainsi par définition une forme conservatrice, figée, incapable d'évoluer, voire rétrograde et réactionnaire. Cette opinion est néanmoins contredite par les faits et, lorsqu'elle s'applique aux manifestations de sociétés différentes de la nôtre, elle témoigne d'une sorte d'ethnocentrisme culturel qui est elle-même de nature réactionnaire, et que l'historien Tzvetan Todorov dénonce en ces termes: «Nous avons l'impression qu'une culture *se développe*, croyant porter par là un jugement objectif la concernant; en réalité, tout ce dont nous témoignons est qu'elle se meut dans la même direction que nous. Ou bien, au contraire, nous croyons qu'une autre *stagne*: là encore, illusion d'optique, nous ne désignons en fait que la différence de direction entre notre mouvement et le sien» (1989: 98). Une musique traditionnelle n'est ainsi en aucun cas l'image d'une quelconque pureté originelle, ni celle d'un passé musical demeuré intact; vivante et donc soumise aux changements comme n'importe quel organisme, elle exprime au contraire toujours son époque, manifestant les confluences et les étapes ayant marqué ses productions.

Le plus grand enseignement des musiques traditionnelles, telles que nous pouvons les apprécier aujourd'hui dans leur immense diversité, est peut-être qu'elles nous rappellent, par la vision du monde et de l'homme dont chacune procède, que toute musique, en tant que «son humainement organisé»[5], exprime en mode synthétique les valeurs d'une société ou d'un groupe humain. Je dirais même qu'elle les exprime nécessairement, faute de quoi une société ne serait pas ce qu'elle est et une musique ne serait pas de la musique. La meilleure définition de la tradition en musique est peut-être en définitive celle qui m'a un jour été donnée par un Gitan andalou, guitariste flamenco: «La tradition», me disait-il, «c'est une mère qui chante une berceuse à son bébé; tout est là!»

Le paradoxe du concert ou l'évocation de la tradition

Depuis quelques années, le goût pour les musiques traditionnelles du monde s'est développé en Occident avec une ampleur spectaculaire. Les théâtres qui les programment font régulièrement salle comble; chaque année, de nouveaux réseaux et de nouveaux festivals dédiés à ce vaste domaine surgissent un peu partout. La popularité acquise par certains genres musicaux offre à leurs interprètes les plus doués des occasions de s'intégrer à ces circuits et de jouir d'une notoriété appréciable; elle permet en outre, par effet de proximité, d'élargir progressivement le champ d'appréciation du public à des genres voisins et à des expressions demeurées jusqu'à récemment à peu près inconnues.

---

[5] La formule est de John Blacking (1980: 18).

Dans son ensemble, ce courant culturel est caractérisé par son exigence d'authenticité[6]. Ce n'est pas a priori le potentiel spectaculaire d'une forme artistique qui attire les amateurs des musiques traditionnelles, ni l'usage qui peut en être fait dans une perspective de fusion interculturelle, mais avant tout la musique en soi, pour sa valeur intrinsèque et en tant que fait culturel signifiant. Ils s'attendent à ce qu'une musique manifestant une tradition soit représentée d'une façon inaltérée ou, du moins, analogue à sa réalité originelle, notamment en ce qui concerne ses formes et ses structures de jeu et leurs exigences spatio-temporelles. Lorsqu'elle est inévitable, la mise en scène s'y limitera en principe au minimum nécessaire à la compréhension du répertoire présenté et à la valorisation de ses différents niveaux sémantiques; éventuellement aussi à la suggestion de son milieu d'origine, autant que possible au moyen des artifices et des matériaux qui lui sont propres.

Dès lors qu'elle est exportée, une musique normalement ancrée dans un type de contexte et de situation spécifique est confrontée à la question de son sens hors de ses structures de référence. Son transfert implique un décalage qui, selon les points de vue, peut être considéré en soi comme une sorte de trahison, ou en tout cas comme une distorsion par rapport à ses circonstances ordinaires de jeu. Aussi réel soit-il, ce risque ne se manifeste cependant pas dans tous les cas avec la même sévérité; il convient à cet effet de distinguer différentes catégories musicales, chorégraphiques et théâtrales, dont le déplacement hors contexte et la représentation ne posent pas le même genre de questions.

La première et la moins problématique de ces catégories est celle que constituent les genres qualifiés de savants, tels que les connaissent entre autres la plupart des civilisations d'Orient. D'origine souvent rituelle, ces musiques en ont parfois conservé certaines caractéristiques, notamment en ce qui concerne leur théorie, leur symbolisme, le comportement des participants et, bien sûr, leurs formes mélodico-rythmiques. Mais la plupart d'entre elles se sont progressivement détachées de cette fonction rituelle dans leur pays d'origine même où, sous l'effet des mutations sociales, elles sont devenues des expressions «artistiques» dans un sens comparable à celui que ce terme a acquis chez nous. La translation d'une musique rituelle en musique de cour destinée à une élite, puis en musique de concert en principe accessible à tous est ainsi un processus qui se rencontre de façon semblable en différentes cultures, et qui est marqué par un relâchement des liens entre le fait musical et son rôle social. Elle est même en quelque sorte la manifestation musicale du grand mouvement historique de laïcisation et de démocratisation caractéristique, à l'échelle mondiale, des temps modernes.

Rien ne s'oppose dès lors à l'exportation d'une telle musique, dans la mesure où elle est considérée plus comme un produit culturel que comme un agent cultuel. Les grands solistes de l'Inde et du Japon peuvent aujourd'hui être présentés dans des théâtres et des salles de concert à Paris, à Londres ou à San Francisco

[6] Pour une définition du terme d'«authenticité» dans ce domaine, voir notamment l'analyse très pertinente qu'en fournit Jean During (1994: 189-209).

pratiquement de la même façon qu'à Delhi ou à Tokyo; la relation entre artistes et auditoire s'y établit selon des codes semblables, avec le même type de conventions et dans un rapport de distanciation scène-salle absolument comparable.

Il est intéressant de relever qu'une grande partie des auditeurs autochtones de ces musiques, nés au sein de ces cultures orientales, ne sont aujourd'hui pas toujours nécessairement plus avertis que leurs nouveaux *aficionados* occidentaux. Leur participation est souvent devenue passive et conventionnelle – à l'instar de celle des abonnés aux saisons de musique classique en Europe – et motivée plus par des critères d'appartenance à une classe sociale que par des goûts personnels. De nombreux musiciens indiens sont à cet égard frappés, non seulement par l'intérêt sincère et profond, ainsi que par la qualité et l'intensité d'écoute que leur musique rencontre en Europe et en Amérique, mais aussi par la réelle connaissance de ses formes et de ses structures dont font preuve de nombreux amateurs étrangers, qui s'avèrent notamment capables d'en identifier les modes ou d'en suivre les rythmes complexes du début à la fin d'un récital.

Ces musiques se sont tout naturellement imposées en Occident de façon durable et elles comptent parmi celles qui y rencontrent l'adhésion la plus large. Le plaisir de la découverte de ces nouveaux univers sonores y est assorti pour le public de la jouissance d'arts extrêmement raffinés, à cet égard proches qualitativement de notre musique de chambre. Elles comportent en outre souvent une dimension de spontanéité et d'improvisation – généralement absente de cette dernière du fait de la fixation par écrit du répertoire classique occidental – qui, à cet égard, les rapprocherait plutôt du jazz. Les grands maîtres musiciens d'Orient sont aujourd'hui régulièrement sollicités par les organisateurs de concerts européens et appréciés par un public pratiquement acquis d'avance, enthousiaste et fervent.

Le domaine des musiques et des danses à caractère religieux et, d'une manière générale, de toute expression comportant une connotation sacrée ou une dimension rituelle attire également une large audience, dont les motivations sont d'ordre autant spirituel qu'artistique ou culturel dans le sens large. La présentation sur scène d'un ensemble de chant byzantin, d'un théâtre mythologique hindou ou d'un chœur zoulou d'Afrique du Sud a ses amateurs, même si elle comporte en soi une certaine ambiguïté. La démarche suscite cependant des critiques, ses détracteurs y voyant une forme de simulacre, de profanation et d'induction au voyeurisme culturel. L'adoption des codes et des conventions propres au monde du spectacle – distanciation acteurs-public, éclairage artificiel, éventuelle sonorisation, billetterie, entracte, etc. – peut en outre constituer une barrière psychologique que certains spectateurs franchiront avec difficulté.

C'est ici la notion même de représentation qui est en cause et qui mérite effectivement d'être reconsidérée. La question est délicate et il convient de ne pas la contourner; on peut y répondre simplement que personne n'a jamais été contraint ni à se livrer à de telles exhibitions, ni, a fortiori, à y assister. Il apparaît en outre que des motivations très diverses animent les acteurs occasionnels de ces «spectacles rituels», parmi lesquelles le désir d'une action de type prosélyte

est parfois lié à des soucis d'ordre politique ou économique. Significatif à cet égard est le cas de ces moines tibétains, désireux d'offrir la bénédiction du *Dharma* aux Occidentaux – qui, de leur point de vue, vivent aujourd'hui dans un monde dépourvu de spiritualité – tout en s'efforçant de réunir les fonds nécessaires à la reconstruction de leur monastère récemment détruit par un incendie, et en proclamant le droit de leur peuple à recouvrer l'autodétermination et l'indépendance de son pays.

Fig. 1: Vrai rituel ou évocation: moines tibétains de l'ordre Gelug-pa en représentation à l'Auditoire Calvin, Genève.
Photo: Yvan Devegney, 1984.

Un autre exemple pourrait être celui d'un groupe de derviches orientaux, dont le maître souhaitait apparemment s'attirer de nouveaux disciples grâce à une série de manifestations organisées en Europe occidentale et aux Etats-Unis. A la fin de chaque cérémonie, il invitait le public à monter sur scène pour se faire initier à la pratique de certaines danses collectives. Peu à peu, ce qui devait être le témoignage d'une des pratiques les plus majestueuses de la mystique islamique a dégénéré en une sorte d'exhibition pénible et difficilement contrôlable, débordant largement les intentions de ses acteurs et, qui plus est, mal reçue par une grande partie du public. Rien n'est plus ennuyeux, en effet, pour un spectateur de type «culturel» que de voir une vingtaine de personnes monter sur scène pour se trémousser sans grâce sous prétexte de vivre une expérience spirituelle inédite. Sentant la tournure équivoque prise par les événements, le maître en question résolut finalement de renoncer à cette forme de prosélytisme pour se consacrer à la formation de ses disciples.

Cette anecdote ne devrait cependant pas être prise pour plus que ce qu'elle est: un cas particulier de déviance. Mais elle est néanmoins significative de l'ambiguïté d'une démarche qui induirait plus à la curiosité du public, dans ce qu'elle peut avoir de malsain, qu'à sa formation et à son épanouissement. Il est avéré que l'attrait pour ces manifestations procède parfois d'une quête intérieure sincère, et que, confirmant une intuition préalable, le fait d'y assister peut provoquer chez certaines personnes une sorte d'étincelle, de déclic révélateur, dont les conséquences sont, en tout état de cause, difficilement analysables.

Toujours dans le cadre du soufisme oriental, le cas du chanteur de *qawwâlî* pakistanais Nusrat Fateh Ali Khan est significatif d'un autre type de phénomène:

l'accès au « star system » d'un artiste, certes d'un talent et d'un charisme exceptionnels, mais dont la vocation première était, pour le moins, d'un autre ordre, à savoir de chanter les louanges du Prophète et des saints de l'islam dans l'enceinte des sanctuaires musulmans. Rendu mondialement célèbre par ses innombrables disques compacts[7], dont les ventes sont régulièrement relancées par de fréquentes tournées de concerts en Occident, Nusrat a été le principal responsable de la mutation d'une tradition musicale religieuse à caractère ésotérique en un produit de consommation de masse. Apparemment sans effets sur ses motivations et sur sa foi islamique, ces développements inattendus de sa carrière représenteraient pour lui tout au plus « *just a little experiment* », si l'on en croit un entretien accordé au New York Times en 1993 (*cit. in* Sakata 1994 : 96). Pourtant, par rapport à la tradition dont il est issu, Nusrat représente bien un phénomène hors du commun, non seulement par l'aisance déconcertante de son talent, mais aussi par les innovations stylistiques qu'il a introduites[8] et, tout autant, par l'utilisation mercantile qui a été faite de sa musique – avec son total consentement, précisons-le[9].

Une autre catégorie musicale importante et fréquemment présentée dans nos théâtres est celle des expressions dites populaires. Parmi celles-ci, les musiques de fête occupent une place centrale. Les fêtes « se caractérisent par des propriétés contradictoires, relève Bernard Lortat-Jacob ; [...] elles ont une fonction à la fois conservatrice et transformatrice » (1994 : 7). La fête représente en effet souvent le lieu de jonction entre les domaines du sacré et du profane ; échappant aux conditions cycliques du temps ordinaire, elle opère dans certaines civilisations à la manière d'une évocation de l'Age d'Or ; ailleurs, elle apparaît comme une célébration collective destinée à raffermir tant les liens sociaux que ceux rattachant la communauté concernée à ses références spirituelles ; ailleurs encore – notamment dans les fêtes de type carnavalesque – comme une inversion temporaire et « compensatoire » des valeurs établies. Associée ou non à la danse, la musique qui anime la fête est, de manière générale, de nature dionysiaque, par opposition à

---

[7] Parus notamment dans la prestigieuse collection Ocora/Radio France, dans celle de Peter Gabriel, Realworld, chez Victor-Japon ou encore dans la série des Oriental Star Agencies Ltd., ces disques figurent effectivement parmi les plus grosses ventes de tous les temps dans le domaine des musiques traditionnelles (*cf.* la discographie de l'article de Pierre-Alain Baud ici même).

[8] Il est intéressant de noter que Nusrat Fateh Ali Khan fut le premier à introduire la pratique virtuose de la solmisation (*sargam*) dans son interprétation du *qawwâlî*, un usage traditionnellement réservé aux genres de musique savante profane tels que le *khyâl* ; cette innovation est d'ailleurs réprouvée au Pakistan par certains milieux orthodoxes soufis en raison de son caractère spectaculaire et gratuit, jugé incompatible avec les principes du *samâ'* (audition spirituelle) qui sont l'essence même du *qawwâlî*.

[9] Mais le pire est peut-être encore à venir, comme le laisse supposer un article paru le 26 mai 1996 dans le quotidien *Le Matin* sous le titre « Mirages d'Orient ». Témoin ironique d'une dérive programmée, le journaliste Vincent Borcard y constate, à propos du dernier CD de Nusrat, *Night Song* (Real World), que « le résultat est sympathique, même si la musique fait penser par instants à Jean-Michel Jarre. A l'avenir, des duos avec Frank Sinatra, Pavarotti ou Dalida sont à craindre »...

Fig. 2a-b: La vie d'artiste: le joueur de *didjeridu* Richard Walley, «aborigène» australien de l'ethnie Yungar, et ses amis à Genève:
(a) en animation scolaire dans une salle de gymnastique;
(b) en enregistrement à la Maison de la Radio.
Photos: Jacques Berthet, 1985.

celle des genres savants évoqués précédemment, qui est plutôt apollinienne dans ses principes, ses critères et ses conditions de jeu[10].

Les musiques de fête de nombreuses régions du monde sont aujourd'hui largement appréciées hors de leurs frontières, tant il est vrai qu'elles paraissent les plus directement accessibles à tout un chacun, même si les codes auxquels elles font appel ne sont pas toujours perçus dans leur pleine mesure. Elles s'adapteront cependant mieux à des événements pouvant rappeler leurs circonstances de jeu traditionnelles qu'aux concerts conventionnels en salle. Même si des ensembles comme les Musiciens du Nil, les orchestres tsiganes roumains ou turcs, les fanfares de toute provenance ou les innombrables groupes de percussions africains et afro-américains actifs en Europe sont capables de soulever l'enthousiasme en situation de concert – une situation anormale pour ces musiciens –, ils ne seront cependant jamais plus à l'aise, à l'étranger, que lors de festivals en plein air, joyeuses célébrations païennes et pluriculturelles, auxquelles ils s'adaptent avec un bonheur évident.

Il existe enfin une catégorie musicale particulièrement «exotique» et souvent fragile hors de ses limites normales d'expansion: celle que constituent les expressions des peuples volontiers considérés comme «primitifs». Malgré ses connotations ethnocentristes et évolutionnistes, ce terme sert encore trop souvent à cataloguer dans leur ensemble des nations autochtones – dans le sens

[10] *Cf. infra*, «L'art de bien entendre», pour l'opposition entre une écoute apollinienne et une écoute dionysiaque.

défini par les organisations internationales non gouvernementales concernées par leurs problèmes – désignées par des appellations telles qu'Aborigènes, Bochimans, Pygmées ou Esquimaux. Il faut cependant rappeler que, tout autant que celle de « primitifs », ces dénominations sont toutes d'origine coloniale et que les peuples concernés les contestent dans leur ensemble en raison des relents ségrégationnistes qu'elles dégagent.

Comment pouvons-nous appréhender hors contexte l'univers sonore de peuples pour lesquels la musique et la danse – ou ce que nous considérons comme tels, ces concepts n'étant pas toujours pertinents pour leurs producteurs – n'ont d'existence que dans le cadre d'une fonction précise à laquelle leur expression est totalement subordonnée ? La pratique musicale y répond en effet à des critères totalement différents des nôtres, et sa dimension esthétique – pour nous la plus immédiatement perceptible – ne peut être judicieusement évaluée qu'à partir de ses propres codes d'appréciation et, qui plus est, dans son environnement traditionnel et à la lumière de cet environnement.

Un exemple significatif à cet égard a été fourni en 1988 par l'invitation en Europe d'une délégation des peuples Melpa et Huli, deux ethnies papoues des Highlands de Papouasie Nouvelle Guinée, dans le cadre d'un festival sur les musiques et danses du Pacifique. La première représentation de ces artistes occasionnels fut marquée par quelques incidents assez cocasses. Parés de leurs superbes atours de cérémonie, et notamment de coiffes de plumes et de peintures faciales aux couleurs très vives, les danseurs firent leur entrée sur le plateau d'un pas hésitant, ne sachant apparemment pas très bien ce qu'on attendait d'eux. Une fois sur scène, ils furent stupéfaits de voir que des centaines de personnes

étaient confortablement assises face à eux dans la pénombre, figées dans un silence opaque. Interloqués, ils ne savaient pas comment réagir, manifestement mal préparés aux exigences de la scène. Après un bref conciliabule, ils éclatèrent de rire, désignant du doigt ces spectateurs si attentifs, mais incompréhensibles dans leur absence de réactions. La glace était rompue, et leur hilarité communicative fut bientôt partagée par le public, sensible au comique de cette situation peu ordinaire. La performance put alors commencer et se dérouler à peu près normalement, encore que de façon assez décousue, faute des repères orientant traditionnellement la succession de ses phases. Le «spectacle» fut en définitive bien reçu par une grande partie du public, sensible à la nature de ce «premier contact» d'un genre nouveau, alors qu'il suscita la réprobation, voire la colère de certaines personnes, convaincues de l'indécence d'une telle démarche.

L'inclusion de telles prestations dans des festivals ou des saisons de concerts donne évidemment à réfléchir. Que sommes-nous en effet à même d'apprécier de ces cultures lorsque nous n'avons accès qu'à une de leurs composantes, arbitrairement privilégiée et extraite de ses structures de référence ? Et que peut apporter un tel simulacre – qui est inévitablement aussi une réduction de la réalité – à ceux qui ont accepté de s'y prêter ? Ont-ils les moyens d'évaluer l'image qu'ils fournissent d'eux-mêmes ? Quels en sont les enjeux pour eux ? Ont-ils enfin la possibilité d'en mesurer les incidences sur leur perception ultérieure de leur propre culture et de son système de valeurs ?

Du point de vue de l'organisateur, il serait discutable d'exclure arbitrairement de sa programmation certains genres, voire l'ensemble des manifestations de certaines cultures, sous prétexte que leur présentation aurait un caractère «douteux» ou qu'elle n'est pas suffisamment «spectaculaire». Il doit cependant se méfier d'une forme de paternalisme tiers-mondiste consistant à accumuler les programmes exotiques comme d'autres collectionnent les papillons, sans tenir compte des problèmes spécifiques posés par chaque cas.

Lorsqu'elles ont lieu, les prestations de tels groupes provoquent d'ailleurs d'interminables débats parmi le public: les uns en ressortent mal à l'aise, se sentant voyeurs malgré eux, estimant à juste titre qu'il manquait quelque chose d'essentiel à ce à quoi ils viennent d'assister, que «ce ne sera jamais comme là-bas», et qu'en définitive la démarche est en soi perverse ; d'autres, en revanche, y adhèrent sans restriction, considérant que leur participation à de tels événements est pour eux un privilège rare, qu'elle leur a apporté un moment de grâce incomparable ou qu'elle a contribué à remettre en cause certains de leurs préjugés culturels.

Ces deux positions sont chacune respectables et partiellement fondées, même si elles sont inconciliables. Sans qu'il soit possible de trancher de façon péremptoire, elles montrent en tout cas que le responsable culturel confronté à ces questions s'engage autant sur le plan de l'éthique que sur celui de l'ouverture artistique. La préparation psychologique et l'accueil de tels groupes, la manière de les présenter et le lieu choisi à cet effet revêtent de ce fait une importance toute particulière, et il est également capital de fournir aux spectateurs qui le souhaitent une documentation aussi claire que possible sur les tenants et aboutissants de ce qui leur est proposé comme spectacle.

La vie d'artiste ou les exigences d'un nouveau statut

La scène est le lieu de la représentation à un triple titre: d'abord simplement parce qu'elle est une occasion de jeu (la musique comme art), puis en tant que processus évocatoire d'une réalité (la musique «en situation»), et enfin comme signe d'une totalité qui inclut la musique et qu'elle manifeste (la société dont elle provient et ses valeurs). Elle constitue pour les musiciens qui y sont présentés un débouché nouveau, souvent inattendu et, qui plus est, lucratif, ce qui influence forcément leur appréciation. Le concert présente en outre pour eux une occasion souvent unique de voyager à l'étranger et, éventuellement, d'être ensuite valorisés au sein de leur propre communauté, voire par les autorités de leur pays[11]. En privilégiant la dimension esthétique – sonore et visuelle – du fait musical et en faisant l'impasse sur ce qui constitue son environnement ordinaire, le phénomène a imposé à l'ensemble des musiciens qui y accèdent des exigences nouvelles, dont la première se rapporte au fait qu'ils y sont considérés comme des «artistes» et non, ainsi que c'est souvent le cas dans leur propre contexte social, comme des acteurs parmi d'autres d'un événement auquel chacun participe à sa façon, selon le rôle qui lui est assigné ou qu'il se choisit.

La configuration de nos théâtres, de nos salles de concerts ou de nos scènes de festivals impose en outre un rapport frontal stéréotypé qui crée une distance irréductible entre l'artiste ou les artistes, éclairés par les feux de la rampe, et le public, confiné dans l'obscurité et censé demeurer passif, silencieux et figé dans une attitude de réceptivité quasi dévote, sauf aux moments où son appréciation doit nécessairement se manifester avec fracas par des applaudissements plus ou moins longs et fournis selon le degré de son enthousiasme.

Ce statut d'artistes implique que les musiciens se plient aux codes du concert, notamment en ce qui concerne les questions de style, de durée et de qualité formelle de leur prestation, faute de quoi leur message ne sera pas reçu dans sa pleine mesure. Un concert est ainsi en principe censé durer d'une heure et demie à deux heures, dans certains lieux avec un entracte imposé à mi-parcours. La prestation doit donc impérieusement s'adapter à ces exigences; si elle est plus courte, le public aura l'impression de ne pas en avoir eu pour son argent, et si elle est plus longue, la salle se videra progressivement pour diverses raisons: les auditeurs commenceront à se lasser, il ne leur faut pas manquer le dernier métro, ils travaillent le lendemain...

La question de la durée affecte également chaque pièce du programme et, là aussi, il convient de tenir compte de critères dépendant du «seuil de tolérance»

---

[11] De nombreux exemples montrent qu'une tournée à l'étranger peut avoir des effets positifs sur l'avenir d'une troupe ou d'un genre artistique, voire d'une communauté ou d'une minorité ethnique entière. Elle représente une forme de promotion à laquelle les instances culturelles du pays concerné sont souvent sensibilisées du fait des enjeux politiques qu'elle peut comporter. Dans d'autres cas, ce n'est que grâce à la stimulation provoquée par l'intérêt de responsables culturels internationaux qu'une tradition artistique a pu échapper à la disparition. Voir à ce propos Khaznadar et de Lannoy (1995).

du public moyen. Si l'interprétation d'un *râga* par un grand maître indien se développe en moins de quarante-cinq minutes, il se verra accusé d'adapter sa musique aux goûts de l'Occident; si, en revanche, elle dépasse une heure et demie, une bonne partie de l'auditoire sera incapable de maintenir sa concentration aussi longtemps.

Dès lors qu'il accepte les conventions du concert, le musicien assume implicitement qu'étant en représentation, il ne peut pas exiger que les choses se passent sur scène comme chez lui. Comment, en effet, un barde d'Asie centrale ou un conteur africain pourrait-il par exemple espérer maintenir l'attention d'un public ne comprenant pas sa langue durant l'intégrale d'un chant épique long de trois heures? Il est amené à faire une série de concessions, auxquelles il se plie d'ailleurs généralement de bonne grâce, pour peu qu'il ait un minimum de sens psychologique et de connaissance préalable des réalités de la scène.

Les techniques vocales et instrumentales devront en principe être conformes à nos critères d'authenticité, ne donnant autant que possible aucun signe d'occidentalisation; comme celui de la musique «ancienne» européenne, le public des musiques traditionnelles est particulièrement sensible aux timbres de la musique et à la pureté des sons. Une voix comportant un vibrato excessif sera considérée comme acculturée et esthétiquement non conforme; un orchestre ne devra en aucun cas se livrer à la moindre tentative d'harmonisation «modernisante», ni comporter d'instruments d'origine étrangère, surtout pas d'instruments électroniques. D'une manière générale, le concert de musique traditionnelle se doit d'être *culturally correct*, faute de quoi il s'expose à la critique la plus vive.

Conscients de ces goûts du public, qu'ils partagent d'ailleurs pour la plupart, les organisateurs s'efforcent de présenter des programmes répondant à ces critères, parfois avec un remarquable discernement esthétique, parfois au contraire avec une forme de purisme confinant à l'absurde. Dans un article pour la revue *Trad Magazine*, Henri Lecomte a ainsi eu l'occasion de s'en prendre à un prestigieux responsable artistique qui, négociant la venue en France du grand chanteur tadjik Adineh Hashemov et de son ensemble, l'avait «interdit d'accordéon» sous prétexte que cet instrument n'était pas originaire du Tadjikistan et qu'il ne permettait pas de produire les subtiles ornementations mélodiques ni les intervalles microtonaux présumés de cette musique (Lecomte 1992: 28)[12].

Cette anecdote est significative d'un certain état d'esprit prévalant parfois dans le milieu, qui a tendance à appliquer des critères relevant proprement de l'intégrisme culturel à la sélection des artistes et des programmes, en particulier lorsqu'il s'agit de cultures non occidentales. Un instrumentiste oriental se laissant aller à un excès d'arpèges ou de tierces parallèles dans ses improvisations sera rejeté comme un musicien au goût douteux. Il est possible que, dans son pays, il n'aurait jamais joué de cette façon; mais son intention n'était peut-être que de plaire à ses auditeurs – suprême marque de corruption pour la fraction doctrinaire du public – et de se rapprocher d'eux en leur montrant, certes de

[12] Voir aussi son article ici même.

façon naïve et inappropriée, qu'il connaissait aussi *la* musique occidentale[13]. Je me souviens à ce propos des soupirs consternés d'une partie du public assistant à un concert du maître du *sarod* indien Ali Akbar Khan quand ce dernier jugea bon d'inclure des extraits de «Greensleaves» ou d'«Au clair de la lune» dans ses improvisations, par ailleurs d'une beauté fulgurante. Ce qui n'était pour lui qu'un trait d'humour passager, un clin d'œil malicieux, fut perçu par une partie du public comme un acte iconoclaste intolérable, et les commentaires entendus dans le foyer après le concert tournaient essentiellement autour de l'influence jugée néfaste de sa résidence californienne sur le génie de cet artiste, sans parler de celle, présumée, de l'alcool et des femmes...

Une autre donnée du concert de musique traditionnelle suscite de nombreux débats au sein du public: le problème de l'amplification sonore. Pour certains auditeurs, celle-ci représente le mal absolu car, de manière pour eux évidente, il s'agit d'une forme de manipulation et d'acculturation indigne des musiques qu'elle affecte. Ce que ces gens ignorent pour la plupart, c'est que ce sont les musiciens eux-mêmes qui exigent l'usage de microphones, soit que ceux-ci représentent pour eux une sorte de consécration technologique, soit que l'utilisation en soit depuis longtemps généralisée chez eux.

Le récent développement d'une musique comme celle de la civilisation mandingue d'Afrique de l'Ouest n'a par exemple été rendu possible que grâce à l'apport de la sonorisation, lequel permet de mêler au sein d'un orchestre des instruments autrefois incompatibles du fait de leur différence de volume sonore. L'ensemble «classique contemporain» des griots d'Afrique occidentale, auquel nous faisions allusion en début d'article, comporte ainsi aujourd'hui presque invariablement les instruments suivants: la harpe-luth *kora*, le luth *ngoni* et/ou la guitare européenne à cordes métalliques, la flûte traversière *flé* et le *balafon*, tous des instruments à sons relativement doux, auxquels sont aujourd'hui associés divers tambours extrêmement puissants, en particulier le *djembé*. Faudrait-il alors interdire à cette musique d'évoluer sous prétexte que son développement implique l'usage d'une technologie importée?

Quant à la musique «savante» de l'Inde, pourtant par excellence une musique de chambre, je n'en ai rencontré en vingt ans qu'un seul interprète préférant jouer sans amplification; encore s'agissait-il d'un musicien relativement atypique, joueur de *vînâ* depuis longtemps émigré en France, et dont les conceptions avaient été fortement influencées par celles d'amis impliqués dans le courant de la musique ancienne européenne. Sinon, quelles que soient les dimensions et l'acoustique de la salle, tous exigent des micros. Les frères Dagar, grands spécialistes du chant *dhrupad*, affirmaient même que l'amplification leur avait permis d'affiner considérablement l'ornementation vocale, du fait qu'ainsi

[13] L'inverse est aussi fréquent, et des musiciens se livrant dans leur propre contexte à toutes sortes d'innovations, soit par goût personnel, soit pour des raisons économiques, se posent en champions de la tradition dès lors qu'ils se produisent en Occident, afin de répondre aux attentes du public qu'ils visent.

Fig. 3: La voix portée au loin: les frères Zahiruddin et Faiyazuddin Dagar sur scène à Paris.
Photo: Dhrupad Society, Paris, 1987.

« tout s'entend », et qu'il ne leur était dès lors plus nécessaire de continuellement forcer leur voix dans les parties rythmées de leurs récitals pour éviter qu'elle soit couverte par l'accompagnement du tambour *pakhavaj*. Voici un autre cas de conscience pour nos censeurs nostalgiques !

Il est aussi souhaité que les costumes de scène des musiciens correspondent à l'image escomptée de leur culture – une image nécessairement idéalisée -, faute de quoi ils risquent de ne pas passer pour des interprètes authentiques. Il arrive ainsi fréquemment que des musiciens se voient imposer pour une tournée le port de vêtements traditionnels – voire, si ceux-ci sont devenu obsolètes, d'« habits d'époque » reconstitués pour les besoin de la cause. Peu importe si, chez eux, ils se produisent aujourd'hui en frac ou en tenue ordinaire « de ville » : la scène étant le lieu de la représentation – et donc de l'idéalisation –, il s'agit d'en ménager les codes visuels au même titre que les conventions sonores. Le grand luthiste irakien Munir Bashir l'a bien compris, lui qui, après avoir débuté sa carrière internationale en complet-cravate – afin probablement de se faire reconnaître comme un artiste « classique » et respectable en tant que tel – arbore aujourd'hui, lorsqu'il se produit en Occident, de splendides gandouras censées correspondre à l'esthétique sonore de sa musique.

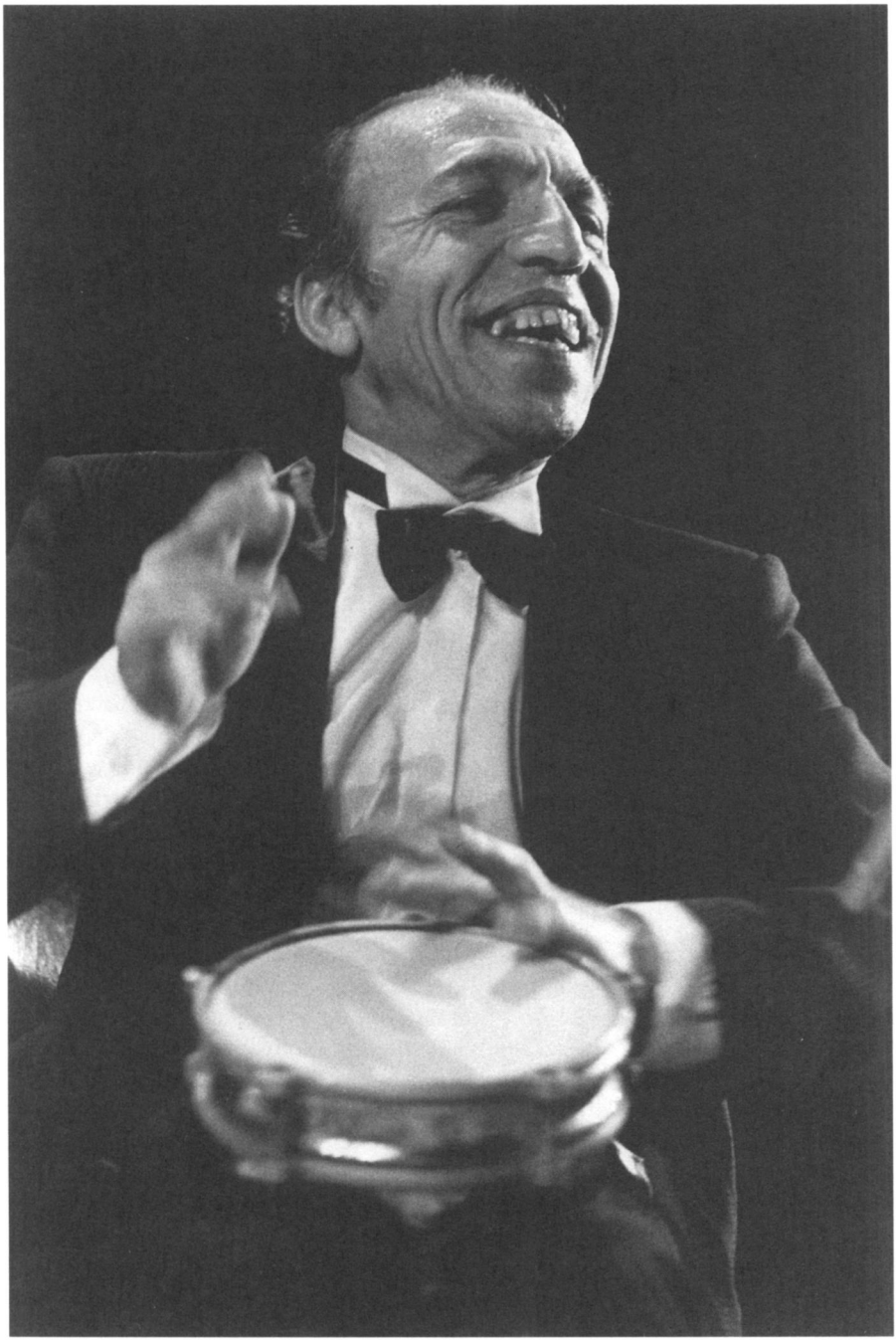


Fig. 4: Tenue de scène: le joueur de *darbuka* Güngör Hosses, Tsigane d'Istanbul, en concert à Amsterdam. Photo: Ton Verhees, 1990.

Quant au remarquable ensemble de xylophones *timbila* des Chopi du Mozambique, mené par le maître Venancio Mbande, l'authenticité – encore elle – de sa prestation a récemment été mise en doute par certains spectateurs du fait que les musiciens et les danseurs se produisaient sur scène vêtus de maillots de coton et de survêtements de nylon aux couleurs jugées agressives – en fait celles du drapeau national ! Ce que ces donneurs de leçons ne savaient manifestement pas, c'est que, depuis plusieurs générations, les membres de ce groupe – tous des amateurs, dans le meilleur sens du terme – sont recrutés parmi les mineurs mozambicains émigrés en Afrique du Sud, et qu'il serait pour eux tout aussi incongru de se produire vêtus de pagnes qu'à un interprète actuel de Mozart de porter sur scène un jabot de dentelle et une perruque poudrée.
La reconstitution sur scène d'une cérémonie – noce avec fausse mariée, fête villageoise avec réjouissances simulées, rituel avec transe feinte, etc. – est en revanche souvent mal perçue, nous l'avons vu plus haut. Une partie du public a l'impression désagréable de se trouver en situation de voyeur, se sentant exclue du processus se déroulant devant ses yeux, démunie de tout moyen d'y participer ; sa réaction est alors souvent qu'une telle représentation n'est pas authentique et qu'il s'agit de folklore arrangé et non plus d'une prestation à caractère traditionnel – ce qui est d'ailleurs souvent exact, quelles que soient les intentions des artistes et de l'« arrangeur » du spectacle.

On peut mentionner à ce propos l'exemple d'une troupe réunissant une douzaine des meilleurs danseurs et chanteurs Lakota Sioux récemment fondée autour d'un chef charismatique dans l'intention louable de faire découvrir leurs coutumes aux Européens. Soigneusement préparé avec l'assistance de spécialistes étrangers, le programme visait à présenter un maximum de danses pratiquées lors des *pow-wow* traditionnels. Mais, malgré des chants, des danses et des costumes d'une esthétique irréprochable, « le courant ne passait pas » entre ces remarquables défenseurs des valeurs culturelles amérindiennes et leur public d'un soir, pourtant manifestement acquis d'avance à leur cause. La raison en était simple : les danses étaient chacune réduites à une brève démonstration de deux ou trois minutes, ne laissant le temps ni aux interprètes d'en développer le caractère, ni à leurs spectateurs d'entrer dans le monde si particulier évoqué par chacune d'entre elles. Le programme était en outre incessamment entrecoupé de commentaires oiseux d'un présentateur, moins destinés à informer le public qu'à, semble-t-il, détendre l'atmosphère. La qualité intrinsèque des artistes, l'authenticité de leur répertoire et la pureté de leurs intentions ne furent ainsi pas suffisants pour garantir le succès d'une telle entreprise ; un minimum de connaissance des lois de la scène et de la psychologie du public européen – souvent peu sensible aux vertus du show à l'américaine – eut également été nécessaire pour éviter ce genre de maladresse. Continuellement pressés par le temps, les danseurs n'avaient pas l'occasion de s'investir dans leurs danses ; ils ne pouvaient que les montrer, et cela se sentait !

La représentation théâtrale d'un rituel n'exclut pourtant pas en soi la possibilité d'un réel investissement de ses acteurs, ni de l'efficacité de la cérémonie en jeu. Des derviches turcs m'ont dit avoir ressenti sur scène des états d'extase

Fig. 5 : Extase réelle ou extase feinte : les derviches tourneurs Mevlevi dansant pour les touristes dans la grande halle des sports de Konya (Turquie). Photo : Jacques Bétant, 1982.

absolument comparables à ceux qu'ils connaissent habituellement dans leur *tekké* d'Istanbul, portés notamment par le sentiment de ferveur collective dégagé par le public. Dans le même ordre d'idée, une prêtresse du *candomblé* afro-brésilien, invitée avec un groupe d'adeptes à présenter en Europe une évocation stylisée d'un rituel, m'a dit avoir feint la transe pendant tous les spectacles de la tournée, mais qu'à Genève – où nous l'accueillions –, elle était réellement tombée en transe et que, pour la première fois depuis qu'elle avait quitté le Brésil, les *orixás* s'étaient manifestés à elle ce soir-là. Elle en paraissait elle-même bouleversée, et cette expérience semble même avoir remis en question certaines de ses idées sur les conditions de la transe.
D'une manière générale, les musiciens et les danseurs s'adaptent sans problème aux exigences de la scène, faisant même preuve à cet égard d'une remarquable ingéniosité ; les rares dérapages dans ce domaine semblent plus venir de maladresses de promoteurs ou d'accompagnateurs que d'erreurs de jugement des interprètes eux-mêmes. La plupart de ceux-ci sont parfaitement conscients des enjeux en présence et des concessions auxquelles il leur faut parfois se plier s'ils veulent faire apprécier leur art à sa juste valeur ; ils y consentent volontiers, souvent même avec un certain humour de circonstance, ce qui ne signifie pas qu'ils soient tous prêts à accepter n'importe quel compromis contraire à leurs principes.

Mais ces nouveaux débouchés pour les musiques traditionnelles du monde ont forcément une influence sur les modalités de leur expression. Les conditions de jeu sont différentes de celles rencontrées dans leur contexte habituel, en particulier en ce qui concerne la nature des relations entre « musiquants » et « musiqués »[14]. Faute de pouvoir analyser ici tout l'éventail des changements occasionnés par ce transfert, relevons quelques tendances fréquentes. On remarque

[14] Ces expressions sont empruntées à Gilbert Rouget.

en premier lieu la propension à un certain purisme de circonstance, à la recherche d'une image visuelle et sonore «correcte», conforme aux règles du genre; la démarche est d'ailleurs semblable à celle qui est appliquée dans l'interprétation contemporaine des musiques anciennes européennes – avec lesquelles plus d'une musique traditionnelle partage de nombreux traits, nous l'avons déjà vu[15].

L'image que les musiciens andins entendent donner de leur culture à l'étranger s'est par exemple modifiée au cours des trente ou quarante dernières années. Dans un premier temps, on a assisté à un déferlement d'orchestres pratiquant un folklore «rénové», métissé, virtuose et sagement arrangé, dont les modèles étaient des groupes tels que Los Incas ou Los Calchakis; depuis le début des années quatre-vingt, on observe en revanche un retour en force d'ensembles calqués sur ceux des communautés aymara de l'Altiplano, pour lesquels l'absence d'instruments à cordes et le port de la tresse et du poncho sont les signes d'une revendication identitaire.

Une autre occurence se rapporte au niveau d'exigence du concert sur le plan de la performance, un niveau proportionnel au degré de familiarité du public avec le genre présenté. Les guitaristes *flamenco* se doivent par exemple de tenir compte des prouesses de Paco de Lucía, les joueurs de *sitar* indien de celles de Ravi Shankar ou de Vilayat Khan, et les *jembéfola* africains de celles d'Adama Dramé ou des Percussions de Guinée, car il savent qu'ils seront jugés par rapport à ces critères d'excellence. Il en résulte une nouvelle sorte d'émulation, poussant la plupart des interprètes à sans cesse repousser les limites de leurs possibilités techniques. Le résultat est effectivement que leur virtuosité s'est considérablement accrue ces dernières années, parfois jusqu'à des sommets inouïs. Mais de nombreux connaisseurs s'accordent à déplorer la perte de musicalité qui en découle pour ces athlètes de la musique, motivés plus par son aspect quantitatif – calculable en nombre de notes allignées à la minute – que par la qualité de l'expression et de l'émotion qui s'en dégage.

Comme dans n'importe quel autre domaine, la loi de la concurrence joue désormais, imposant ses règles à ceux qui s'y prêtent. L'internationalisation du marché représente aujourd'hui un nouveau défi pour des musiciens qui ne peuvent plus, comme par le passé, tabler sur le soutien de structures sociales qui leur garantissaient souvent bien-être et respectabilité au sein de leur propre culture. Fragile, leur statut est constamment remis en question par les courants de la mode et les enjeux qu'ils représentent. Mais en définitive, n'est-ce pas précisément là, dans cette preuve manifeste de liberté, que représente le «bon usage» des contraintes, que réside la nature du véritable artiste ?

---

[15] On constate depuis quelques années que ce courant de recherche et d'interprétation des formes anciennes est en train de s'étendre à d'autres cultures telles que celles de la Turquie et du monde arabe classiques, de l'Asie orientale (Chine, Corée, Japon et Vietnam) et même de l'Antiquité grecque ou égyptienne et des civilisations pré-hispaniques d'Amérique du Sud.

L'art de bien entendre : esquisse d'une typologie de l'auditeur

« La musique est humaine à la condition d'admettre que le son n'est pas seulement organisé et pensé par celui qui le produit, mais aussi par celui qui le perçoit », écrit Jean-Jacques Nattiez (1987 : 86) en réponse à Blacking[16]. Après avoir examiné l'influence de la *situation* nouvelle que constitue le concert sur les paramètres de l'*émission* de musiques qui n'y sont a priori pas destinées, il convient donc, dans ce cas particulier, de confronter ces paramètres à ceux, complémentaires, de la *réception* musicale. De manière générale, celle-ci est conditionnée par de nombreux facteurs, dépendant tant de la personnalité du « récepteur » que de celle de l'« émetteur » et des circonstances dans lesquelles s'établit leur relation. Il n'y a pas de relation biunivoque entre ce que Nattiez appelle les « stratégies de production (poïétiques) » et les « stratégies de perception (esthésiques) » (*ibid.* : 94-95), et l'interdépendance de ces facteurs se manifeste sous forme d'un réseau complexe de correspondances, individuelles et collectives entre « musiquants » (émetteurs) et « musiqués » (récepteurs). Plusieurs personnes placées simultanément face au même événement ou *objet* sonore – musical ou non – le percevront ainsi de façon différente en fonction d'un éventail de déterminants personnels, relatifs à l'auditeur en tant que *sujet* et à ce que Pierre Schaeffer appelle ses « intentions de perception » (1966 : 114). Parmi celles-ci, il distingue « deux couples de tendances caractéristiques de l'écoute : il s'agit d'abord d'opposer l'écoute *naturelle* à l'écoute *culturelle*, puis de comparer l'écoute *banale* à l'écoute spécialisée ou *praticienne* » (*ibid.* : 120). Une autre distinction, à mon sens plus pertinente, consisterait à répartir tout d'abord les auditeurs en deux catégories relatives à leur attitude face la musique : les auditeurs *distanciés*, dont l'appréciation passe avant tout par une approche analytique et, en principe, objective de ce qu'ils entendent, et les auditeurs *participants*, dont l'écoute, de nature plus synthétique, est nourrie par des aspirations d'ordre essentiellement subjectif et émotionnel ; les premiers sont surtout sensibles aux formes et aux structures de la musique, les seconds davantage à son contenu et à ses effets.

Dans toute performance musicale en présence de public, une relation de réciprocité de sujet à sujet s'établit nécessairement entre musiciens et auditeurs, dans la mesure où la nature de la réception conditionne au plus haut point celle de l'émission. Consciemment ou non, un musicien joue toujours pour ceux qui l'écoutent ; son interprétation est déterminée par la conjonction d'un ensemble de facteurs circonstanciels : ses propres dispositions du moment et les conditions psychologiques créées par la circonstance dans laquelle il se produit, certes, mais tout autant la réceptivité de son public et les réactions – manifestées ou tues, mais toujours sensibles – que la musique produit en lui. Sauf en cas de solo, un musicien est aussi en interaction intime avec ses partenaires, dont la complicité exerce une influence prépondérante sur son jeu individuel ; quant à l'auditeur, sa perception est également modifiée par celle des personnes qui l'entourent. Trois

[16] *Cf.* note 5.

ordres relationnels interdépendants se manifestent ainsi: de musicien à musicien, de musicien à auditeur (et réciproquement) et d'auditeur à auditeur[17].

Dans le meilleur des cas, si les conditions optimales de l'émission, de la réception et de la situation sont réunies, une sorte d'«état de grâce» est susceptible de se produire, moment privilégié dont tout musicien ou mélomane se souviendra avoir éprouvé les délices. Caractérisé par une «présence», une «inspiration», une «saveur», un «transport», un «ravissement» particulier, cet état est attesté dans de nombreuses cultures. Des concepts tels que le *rasa* en Inde, le *hâl* en Iran, le *tarâb* dans le monde arabe, le *dor* en Roumanie, le *duende* en Andalousie, la *saudade*[18] au Portugal et au Brésil ou même le *sabor* cubain et le *blues* afro-américain sont assimilables à cet espèce de paroxysme du pouvoir de l'art, et de la musique en particulier, dont les effets se manifestent de façon tout à fait comparable sur ses émetteurs et ses récepteurs. Lorsqu'il se trouve dans cet état second, le musicien fait corps avec son instrument, et la musique le «traverse», mue par une force indépendante de sa propre volonté. Au même titre que ses auditeurs, le musiquant devient à son tour musiqué, objet comme eux de l'«enchantement» exercé par la musique. Sans entrer dans les détails de ce processus, dont les modalités ont déjà été étudiées en profondeur, notamment dans le contexte du soufisme persan par Jean During[19], bornons-nous à relever qu'il est assimilable à un *ethos*, voire à un élan de type mystique, suscité par le caractère magique parfois attribué à la musique.

Dans son *Introduction à la sociologie de la musique*, Theodor Adorno définit celle-ci comme étant «la connaissance des rapports entre l'auditeur de musique, en tant qu'individu socialisé, et la musique elle-même» (1994: 7); son objet premier est l'étude, «sur le plan théorique, des comportements typiques de l'écoute musicale dans les conditions de la société actuelle» (*ibid.*). Considérant l'écoute musicale comme un indicateur sociologique, il se pose la question de «l'adéquation ou l'inadéquation de l'écoute à ce qui est écouté», et distingue à cet effet sept types d'auditeurs, envisagés comme autant de «profils qualitativement significatifs», sinon toujours mutuellement exclusifs (*ibid.*: 10-22):

- 1. *L'expert*, «défini selon le critère d'une écoute parfaitement adéquate. Il serait l'auditeur pleinement conscient, auquel en principe rien n'échappe, et qui, en même temps et à chaque instant, se rend à lui-même raison de ce qui est entendu»; c'est ainsi que son comportement «pourrait être qualifié d'écoute structurelle».

---

[17] Pour une approche appliquée au domaine de l'anthropologie du théâtre et de l'ethnoscénologie, voir notamment Pearson (1996).

[18] Il est intéressant de noter que *saudade* vient de l'arabe *sawda*, qui signifie «nostalgie», «mélancolie».

[19] A propos du *hâl* dans le contexte persan, qu'il définit comme étant une ««modification momentanée de l'état de conscience», «sortie de l'état normal», mais dans le sens d'une valorisation» (1994: 162), cet auteur relève que «les enjeux les plus importants du *hâl* semblent être d'une part la fusion, l'unification qu'il établit entre le sujet musiquant et la musique, et d'autre part sa propriété d'ouvrir les chemins de la création» (*ibid.*: 165).

- 2. *Le bon auditeur*, « qui établit spontanément des rapports, juge de façon fondée et pas uniquement d'après les catégories du prestige ou selon l'arbitraire du goût », qui « comprend la musique un peu comme on parle sa propre langue, même s'il n'en connaît que peu ou pas du tout la grammaire et la syntaxe [...]. C'est à ce type qu'on pense lorsqu'on dit d'une personne qu'elle a le sens musical ».
- 3. *Le consommateur de culture*, qui « écoute beaucoup », qui « est bien informé », qui « collectionne les disques. Il respecte la musique comme un bien culturel, souvent comme une chose qu'il faut connaître pour son propre prestige social [...]. Son rapport avec la musique a dans l'ensemble quelque chose de fétichiste. Il consomme d'après la valeur officielle de ce qui est consommé ».
- 4. *L'auditeur émotionnel*, type qui « s'étend de celui chez qui la musique, quelle qu'elle soit, provoque des représentations et associations imagées, jusqu'à celui dont les expériences musicales se rapprochent de la rêverie indéfinie, de la somnolence ; [...] pour l'auditeur émotionnel, la musique est le moyen au service des fins de sa propre économie pulsionnelle ».
- 5. *L'auditeur de ressentiment*, qui « méprise la vie musicale officielle, la considérant comme creuse et vidée de sa substance », et qui, « apparemment non-conformiste dans sa protestation contre le système musical, adhère la plupart du temps, par le simple fait qu'ils existent, à des groupes et à des normes, avec toutes les conséquences socio-psychologiques et politiques ». [...] Il « se cramponne en même temps à l'idéologie du socialement supérieur, de l'élitaire, des « valeurs intérieures » ».
- 6. Type quantitativement le plus important, celui qui écoute *la musique comme divertissement* adopte de la musique une image « tout à fait du domaine de l'industrie culturelle, soit qu'elle se conforme à lui selon sa propre idéologie, soit qu'elle le crée de toutes pièces ou qu'elle le sollicite » [...] ; « la musique pour lui n'est pas signification mais source de stimulations ». Sa relation à la musique serait de l'ordre de « l'état de dépendance ».
- 7. Quant à *« l'indifférent à la musique*, à *celui qui n'a pas le sens de la musique* et à *celui qui est contre la musique*, si l'on peut les rassembler en un seul type », l'auteur se borne à poser l'hypothèse que le caractère réactif de tels comportements pourrait être dû à des causes de nature traumatique.

Dans la typologie ici résumée, Adorno envisage évidemment en premier lieu les auditeurs de musique classique occidentale, se référant occasionnellement aux amateurs de jazz – au sein du type de l'« auditeur de ressentiment » – et à ceux des « marchandises standard » de la musique de variétés. Il ignore en revanche les auditeurs des musiques traditionnelles issues d'autres cultures que la nôtre, pour la simple et bonne raison qu'en 1962, date de la première édition allemande de son ouvrage, ceux-ci ne représentaient qu'une poignée d'originaux et que les concerts, les disques et les émissions de radio et de télévision touchant à ce domaine étaient encore des événements rarissimes.

L'élargissement de l'offre musicale ces trente dernières années à un nombre considérable de musiques jusqu'alors pratiquement inaccessibles et inconnues a été accompagné de la constitution de nouvelles catégories de publics, de goûts musicaux inédits. Sensibles aux beautés et éventuellement aux significations de telle ou telle musique « exotique », les « ethnomélomanes » constituent à cet égard un des nouveaux courants les plus significatifs de la période contemporaine. Les amateurs de musiques du monde ne représentent cependant pas une catégorie unique ; leurs orientations et leurs motivations sont probablement aussi diverses que celles dont fait état Adorno, et elles les recoupent d'ailleurs en grande partie ; mais elles comportent aussi des caractères spécifiques, répondant par exemple à l'orientation géo-culturelle des goûts de chacun et aux causes psychologiques, sociales ou intellectuelles de ces goûts.

– Si l'on considère le type de l'*expert*, rien ne distingue en principe l'auditeur de musiques traditionnelles de celui de musiques classiques européennes, sinon l'objet de sa disposition. Il s'y caractérise plus spécifiquement par ses exigences élevées en matière d'authenticité des interprètes et des répertoires, lesquels doivent selon lui correspondre en premier lieu aux canons avérés du genre.

– Le type du *bon auditeur*, déjà familier de ce qu'il entend, comporte un large éventail de cas, allant du « transculturel » – qui, suite à une trajectoire personnelle, s'est immergé dans une culture étrangère, en a acquis les codes et, de ce fait, réagit plus ou moins comme s'il appartenait à cette culture – au simple mélomane ouvert, qui a développé ses affinités avant tout par l'écoute, du fait qu'il est réceptif à tout ce qui fait la particularité de la musique ou des musiques qui l'intéressent.

– Le *consommateur de musique* est un type assez courant parmi les amateurs de musiques traditionnelles. Son esprit collectionneur s'y manifeste par un désir de tout appréhender, par une avidité d'accroître le champ de son expérience musicale, souvent associée à une tendance systématique au comparatisme de surface. Une musique l'intéresse dans la mesure où elle confirme l'idée qu'il s'en fait.

– L'*auditeur émotionnel*, pour sa part, s'intéresse moins à la dimension culturelle d'une musique qu'à la stimulation sensorielle qu'elle exerce sur lui ; ce sont avant tout ses propres fantasmes qu'il y projette, même s'il croit réagir comme les autochtones ; l'effet onirique qu'une musique provoque en lui est parfois délibérément accentué par l'usage de substances psychotropes, censées le « mettre en phase » avec le moment privilégié que représente pour lui la performance musicale.

– L'*auditeur de ressentiment* est aussi un type répandu dans ce domaine ; son non-conformisme s'y exprime d'autant plus librement qu'il pense y avoir trouvé le « radicalement autre ». Il est un *aventurier de l'esprit*, qui recherche dans ces musiques un rapport inédit au monde. L'écoute représente pour lui un voyage intérieur, et son attirance est proportionnelle à son désir de remettre en question ses habitudes culturelles et de s'ouvrir à des perspectives nouvelles. Son attirance pour telle ou telle musique se double fréquemment d'une idéalisation de ses interprètes et de leur mode de vie présumé, qui se manifeste de façon proportionnelle à son rejet des valeurs de sa propre culture.

– Celui qui écoute une musique exotique *comme divertissement* sera essentiellement sensible à l'ambiance qu'elle crée, et notamment aux circonstances dans lesquelles elle est présentée ou aux souvenirs qu'elle évoque pour lui – un livre, un film ou des vacances passées dans son pays d'origine, etc. La musique n'est pour lui qu'un prétexte et il n'en attend rien d'autre qu'un environnement sonore approprié à son excitabilité.

– Quant à ceux qui sont *indifférents* aux musiques d'ailleurs, qui *n'en ont pas le sens* ou qui sont *contre*, ils correspondent à quatre catégories distinctes. La première est de type *physiologique* – celui qui « n'y entend rien », quelle que soit la musique, ou qui considère ces musiques comme sans intérêt du fait de leur pauvreté ou de leur monotonie supposée. La deuxième est de type *relationnel* – son absence de références lui ferme l'accès à ces musiques, il n'en perçoit pas le sens, ou alors ce qu'il y perçoit ne correspond pas au message émis[20]. La troisième est de type *psychologique* – ces musiques le dérangent par leur étrangeté et il s'y refuse par peur de devoir se remettre en question. Quant à la quatrième de ces catégories, elle est de type *idéologique* – le rejet est avant tout un réflexe d'autodéfense à connotations éventuellement politiques, voire racistes et xénophobe.

Mais il semble bien qu'il faille ajouter à la liste proposée par Adorno deux « types », qui se manifestent fréquemment parmi les amateurs de musiques traditionnelles, et qu'on pourrait appeler respectivement *l'auditeur contemplatif* ou *apollinien*, dont le domaine de prédilection inclut volontiers les musiques orientales à prédominance modale, et *l'auditeur enthousiaste* ou *dionysiaque*, plus sensible, par exemple, aux expressions africaines et afro-américaines caractérisées par l'usage intensif d'instruments de percussion. Ces types se retrouvent d'ailleurs à divers degrés dans d'autres courants musicaux, le premier notamment parmi les amateurs de certaines musiques classiques et anciennes, en particulier de la musique de chambre, des « concerts spirituels » et évidemment du plain-chant et des musiques religieuses, le second surtout parmi ceux de jazz, de rock et de leurs dérivés.

Pour ces deux types d'auditeur – le contemplatif et l'enthousiaste – le concert ou l'événement musical est vécu comme une sorte de rite. Dépassant le niveau de la simple jouissance sensorielle ou intellectuelle, leur écoute est de nature essentiellement participative ; consciemment ou non, elle procède d'une sorte de quête de sacralité. Pour le premier, cette quête se manifeste par un désir d'extase et d'identification mystique au soi le plus profond ; pour le second, à l'autre pôle, par une volonté de libération des contraintes de l'ego par des moyens de l'ordre de ceux mis en œuvre dans les phénomènes de transe. On se rappellera à cet égard la distinction relevée entre ces deux termes par Gilbert Rouget, qui

[20] Dans un texte sur la rhétorique, Umberto Eco parle à ce propos d'un « décodage « aberrant » », qui fait que le destinataire « reçoit un message dans une situation psycho-sociologique qui n'est pas prévue par l'émetteur. Celui-ci s'est fondé sur des codes, des sous-codes et des connaissances *supposées* chez le destinataire, mais que le destinataire ne possède pas ; celui-ci se reporte au contraire à des codes privés, à des champs sémantiques d'un autre type, ou il subit l'impact de connotations aléatoires, victime souvent de circonstances déviantes » (1984 : 166).

réserve «extase» «à un certain type d'états, disons seconds, atteints dans le silence, l'immobilité et la solitude,» et qui désigne par «transe» «ceux qui ne s'obtiennent que dans le bruit, l'agitation et la société des autres» (1990: 47)[21].

L'appolinien recherche donc plutôt l'extase dans la mesure où, en tant que «méthode douce» œuvrant dans une logique de continuité par rapport aux états de conscience ordinaires, elle correspond à un cheminement qu'on pourrait qualifier de «mélodique» ou de «linéaire»; le dionysiaque, quant à lui, est plus sensible à la «méthode forte» que représente la transe en tant que processus caractérisé par sa discontinuité et sa nature «rythmique», faite de ruptures, mais aussi organisée de façon cyclique[22]. Il convient toutefois de relever que ces deux types ne manifestent que des tendances psychologiques; quelle que soit la sincérité des individus qui y répondent, elles demeureront à l'état latent ou ne se manifesteront que de façon fugitive si elles ne sont pas assorties de l'acquisition de méthodes cognitives appropriées du type de celles, d'ordre souvent initiatique, qu'on rencontre au sein de nombreuses traditions spirituelles[23].

Nous et les autres[24]: un jeu de miroirs

De manière générale, le concert de musique traditionnelle est pour l'auditeur une occasion de rencontrer une culture à travers une expression dont il attend volontiers, nous l'avons vu, une image de pureté et d'authenticité; son attrait pour ce domaine procède souvent d'un désir de retour aux sources, s'inscrivant parfois dans une démarche plus globale de remise en question de son propre système de valeurs. L'amateur se rend rarement à une manifestation de ce genre en consommateur passif, mais plutôt avec un désir de participation et d'identification à ce qui lui est proposé procédant d'une démarche esthétique aux connotations parfois politiques ou spirituelles. Il perçoit dans les musiques «d'ailleurs» vers lesquelles le guident ses affinités les échos d'une aspiration de son être intime; ces musiques

---

[21] L'extase, écrit Rouget, «est une expérience dont on garde, souvent de manière aiguë, le souvenir, sur laquelle on peut revenir à loisir après coup et qui ne donne pas lieu à cette dissociation qui caractérise la transe». La transe, au contraire, «a pour caractéristique d'être sujette à une amnésie totale. Le rapport du moi à sa transe est donc, à cet égard, totalement inverse de celui du moi à son extase» (1990: 49). «La transe apparaît donc toujours, d'une manière ou d'une autre, comme un dépassement de soi-même, comme une libération résultant de l'intensification d'une disposition mentale ou physique, bref comme une exaltation – automutilatrice parfois – du moi» (*ibid.*: 57-58).

[22] Jorge López Palacio me faisait remarquer à ce propos que ces deux types pouvaient aussi être définis respectivement comme «l'assoiffé» et «l'affamé» de musique, la soif de musique induisant à l'extase et la faim de musique à la transe. Il proposait en outre la distinction entre l'état «liquide» de la mélodie – ou d'une musique à prépondérance mélodique – et l'état «solide» du rythme – ou d'une musique où celui-ci est prédominant (communication personnelle).

[23] Le soufisme distingue à cet égard le *hâl* ou «état» spirituel, du *maqâm* ou «station»; le premier, considéré comme passager, étant accessible à tout un chacun, et le second, considéré comme stable, en principe réservé aux seuls initiés (*cf.* Burckhardt 1969: 119-120, et *supra*, n. 16).

[24] Titre de l'ouvrage de Todorov cité en référence (1989).

manifestent pour lui un idéal auquel il n'a ordinairement pas accès. Il y cherche une confirmation de ses propres intuitions.

Quant aux musiciens qui se prêtent au jeu du concert, celui-ci constitue pour eux une forme utile, parfois nécessaire, de promotion et de valorisation de leur art. Dans de nombreux cas, les structures de patronage dont ils bénéficiaient au sein de leur contexte traditionnel ont disparu ou se sont modifiées à tel point qu'elles ne leur permettent plus de maintenir leur pratique comme par le passé. L'intérêt manifesté par l'étranger leur apparaît donc non seulement comme une stimulation bienvenue, mais aussi comme une source appréciable de revenus. Certains genres, nous l'avons évoqué, doivent même leur survie au surgissement de ces nouveaux débouchés. La situation est évidemment paradoxale, mais elle exprime à sa manière l'état de dépendance économique du reste du monde vis-à-vis des pays qui ont encore les moyens de s'offrir le luxe d'une culture subventionnée. Cette perspective peut-elle seule offrir les conditions d'un renouveau pour des traditions musicales dont certaines sont actuellement fragilisées par la rapidité et la brutalité des mutations qui les affectent, ou est-elle tout au plus une sorte de bouée de sauvetage, aussi providentielle que provisoire ?

« Il est assez facile de parler du *renouveau* de la musique traditionnelle », relevait déjà en 1964 l'ethnomusicologue Peter Crossley-Holland. « Mais sans deux conditions esssentielles, tout cela n'est qu'un rêve vide. Ces conditions sont d'abord le *renouveau de la société traditionnelle* elle-même et, ensuite, la *manifestation du génie*. Admettons franchement que nous ne disposons d'aucun de ces deux éléments » (1964 : 18). La situation est aujourd'hui sensiblement différente dans la mesure où l'élargissement de l'intérêt pour ce domaine est devenue porteur d'enjeux nouveaux, y compris sur les plans psychologique, politique, social et économique. L'interaction des musiques traditionnelles du monde et de leurs nouveaux publics se développe comme un jeu de miroirs dans lequel chacun cherche dans l'autre le reflet de son propre idéal : besoin de prestige et de ressources d'une part, quête d'authenticité et d'ouverture de l'autre. Cette relation témoigne d'une redéfinition des rôles, dans laquelle ce ne sont plus nous, mais les autres qui ont valeur d'exemplarité.

Mais il serait faux de croire qu'un musicien traditionnel n'est que le porte-parole des valeurs de sa culture. Le talent individuel de grands interprètes passés et présents est évidemment pour beaucoup dans le développement des critères d'excellence d'une musique ; lorsque nous croyons écouter la manifestation d'un génie ethnique immuable et intemporel, ce que nous apprécions est en fait souvent la démarche personnelle – et unique en tant que telle – d'un artiste inspiré ou novateur dont, faute des critères nécessaires, nous ne percevons pas toujours l'originalité. Que son jeu respecte ou non les règles de la tradition qui le sous-tend est une chose, mais la présence ou l'absence de talent demeure en toute circonstance la condition première de l'efficacité de la musique. Quels que soient sa culture, l'idiome dans lequel il s'exprime et le lieu où il se produit, le musicien demeure un artiste dans le plein sens du terme et, selon le degré de sa créativité et de son inspiration, il est capable ou non d'émouvoir et de convaincre ceux à qui il s'adresse.

Références

ADORNO Theodor W.
1994 [1962] *Introduction à la sociologie de la musique. Douze conférences théoriques.* Traduit de l'allemand par Vincent Barras et Carlo Russi. Genève: Contrechamps Editions.

AUBERT Laurent
1991a «La voix des ancêtres. La musique comme fait humain». *In* Laurent Aubert éd.: *Mondes en musique.* Genève: Musée d'ethnographie: 11-21.
1991b *Musiques traditionnelles. Guide du disque.* Genève: Georg.
1991c «La World Music, dernière tentation de l'Occident». *Le Monde*, 17 octobre 1991.
1995 «Les ailleurs de la musique. Paradoxes d'une société multiculturelle». *Internationale de l'imaginaire*, nouvelle série, 4: «La musique et le monde»: 13-25.

BLACKING John
1980 [1973] *Le sens musical.* Traduit de l'anglais par Eric et Marika Blondel. Paris: Les Editions de Minuit.

BRAILOIU Constantin
1960 «La vie antérieure». *In* Roland Manuel éd.: *Histoire de la musique 1. Encyclopédie de la Pléiade.* Paris: Gallimard: 118-127.

BURCKHARDT Titus
1969 *Introduction aux doctrines ésotériques de l'Islam.* Paris: Dervy-Livres.

COOMARASWAMY Ananda K.
1990 [1943] *La philosophie chrétienne et orientale de l'art.* Traduit de l'anglais par Frédéric Monneyron. Puiseaux: Pardès.

CROSSLEY-HOLLAND Peter
1964 «Preservation and renewal of traditional music». *Journal of the International Folk Music Council*, XVI: 15-18.

DURING Jean
1990 *Musique et extase. L'audition mystique dans la tradition soufie.* Paris: Albin Michel.
1994 *Quelque chose se passe. Le sens de la tradition dans l'Orient musical.* Lagrasse (France): Verdier.

ECO Umberto
1984 [1968] *La structure absente. Introduction à la recherche sémiotique.* Traduit de l'italien par Uccio Esposito-Torrigiani. Paris: Mercure de France.

KHAZNADAR Chérif et Michel de LANNOY
1995 «Les trois voies de la musique. Entretien avec Chérif Khaznadar» par Michel de Lannoy. *Internationale de l'imaginaire*, nouvelle série, 4: «La musique et le monde»: 37-57.

LORTAT-JACOB Bernard
1994 *Musiques en fête. Maroc, Sardaigne, Roumanie.* Collection Hommes et musiques 1. Nanterre: Société d'ethnologie.

LECOMTE Henri
1992 «L'avant-dernière tentation de l'Occident». *Trad Magazine*, 20: 28.

NATTIEZ Jean-Jaccques
1987 *Musicologie générale et sémiologie.* Paris: Christian Bourgeois.

PEARSON Mike
1996 «Réflexions sur l'ethnoscénologie», traduit de l'anglais par Pierre Bois. *Internationale de l'imaginaire*, nouvelle série, 5: «La scène et la terre»: 55-64.

ROUGET Gilbert
1990 [1980] *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession.* Nouvelle édition revue et augmentée. Préface de Michel Leiris. Paris: Gallimard.

SAKATA Hiromi Lorraine
1994 «The Sacred and the Profane: Qawwâlî Represented in the Performances of Nusrat Fateh Ali Khan». *The World of Music*, 36/3: 86-99.

SCHAEFFER Pierre
1966 *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplinaire.* Nouvelle édition. Paris: Seuil.

TODOROV Tzvetan
1989 *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine.* Paris: Seuil, collection Points-Essais 250.

RÉSUMÉ

Cet article aborde la question de la place des musiques dites traditionnelles dans notre société. Dans le premier chapitre, l'auteur s'interroge sur les critères de la tradition en musique, et notamment sur le problème de limites que pose ce concept dès lors qu'on tend à l'appliquer globalement. Les musiques traditionnelles constituent-elles réellement une catégorie en soi, ou ne s'agit-il que d'un «fourre-tout» commode, mais impropre à définir l'ensemble de ses composantes supposées ? L'accent est ensuite mis sur le phénomène du concert en tant que mode de représentation de musiques qui n'y sont a priori pas destinées. Ces musiques conservent-elles leur authenticité et leur raison d'être en l'absence de leur système habituel de références, ou leur représentation sur scène n'est-elle qu'une évocation, voire une trahison par le fait qu'elle privilégie certains aspects de la performance et qu'elle en exclut d'autres ? Le concert implique certaines adaptations, il modifie le rapport entre «musiquants» et «musiqués», créant volontiers une disparité entre les motivations de l'émetteur de musique et celles du récepteur. L'observation des comportements des publics conduit ensuite l'auteur à brosser l'esquisse d'une typologie générale de l'auditeur, et enfin à constater qu'un nouveau type de relation entre nous et les autres est en train de s'instaurer, dans lequel la musique semble jouer un rôle essentiel.

ABSTRACT

An artist's life or the challenge of the performance. *This article tackles the question of the role traditional music plays in our society. In the first chapter the author looks at criteria for assessing tradition in music and more specifically the limits placed on them when they are applied worldwide. Does 'traditional music' really constitute a separate category, or is the term simply a convenient 'hold-all' inadequate when it comes to defining its different parts ? The emphasis in this article is then placed on the concert as a mode of performance for traditional music, a setting for which it was not designed. In the absence of their usual systems of reference, do different types of traditional music preserve their authenticity or is not*

an on-stage performance a mere hint of what was, or even a treacherous rendering of what was, given that some aspects are pushed to the fore and others excluded? Implicit in the term concert is adaptation, and adaptation changes the rapport between those playing and those played to, thus gladly creating a motivational disparity between broadcasters and receivers. An observation of audience behaviour then leads the author to proceed with a rough outline typology of the concert-goer and finally to state that a new relationship between 'us' and 'the others' in which music plays an important role is being forged.

LES LEÇONS DE L'EXOTISME

Philippe Albèra

L'influence des musiques populaires et des musiques exotiques sur la musique européenne «savante» est une des constantes de l'histoire[1]. La tradition européenne a certes connu un développement organique, fondé sur l'écriture, mais elle ne s'est pas développée en vase clos: elle a absorbé, à toutes les époques, des éléments propres aux traditions orales proches ou lointaines. L'analyse de ces échanges exigerait un travail de grande envergure, et l'on peut s'étonner qu'il n'ait pas été réalisé à ce jour. Notre essai se veut plus modeste, puisqu'il se limite à une approche sélective de la musique du XX^e siècle, et de ce qui l'annonce au siècle précédent. Dans la mesure où nous avons privilégié ici une réflexion esthétique plutôt qu'une approche strictement historique, il est nécessaire de délimiter ce qui, en tant qu'élément extérieur ou hétérogène à la culture musicale européenne, a été intégré dans un cadre donné, et ce qui a imposé une évolution, voire une mutation de la pensée et de la pratique musicales. En effet, les musiques populaires et exotiques ont été longtemps saisies à travers le prisme de la tonalité et à travers les conceptions expressives et formelles qui en découlaient; ce qui leur était incompatible était rejeté hors du champ de la conscience musicale. Les témoignages et les jugements portés par nombre de voyageurs européens jusqu'à la fin du XIX^e siècle sont à cet égard significatifs: bien souvent, ce qui est entendu n'entre pas dans la définition même de ce qu'ils conçoivent par le terme de «musique». Ce n'est qu'à partir du XIX^e siècle, au moment où tonalité, expression et formes deviennent problématiques, c'est-à-dire au moment où l'esprit critique se développe dans le domaine musical comme dans les autres domaines de la pensée européenne, que la possibilité d'une reconnaissance, et donc d'une influence réelle, se fait jour. Il y a loin des «turqueries» qu'on trouve dans beaucoup de musiques au XVIII^e à l'orientalisme qui se développe au XIX^e, de même que les utilisations du folklore par Vincent d'Indy ou par Béla Bartók ne peuvent être mises sur un même plan. Il faut distinguer entre une approche

[1] La terminologie n'offre aucune solution satisfaisante pour désigner ces différentes musiques. J'ai renoncé au terme de «musiques traditionnelles», plus général, à cause des ambiguïtés qu'il introduit vis-à-vis de la musique savante européenne. Le terme de «musiques de tradition orale», qui serait plus satisfaisant, n'est pourtant pas totalement exact. J'ai gardé parfois le mot «folklore», qui renvoie aux traditions authentiques et non à ses ersatz. L'expression «musique savante européenne» n'est pas heureuse non plus, même si elle est validée par l'usage. Elle est utilisée à défaut d'un meilleur terme générique.

« objective », qui décrit l'ensemble des phénomènes, et une approche liée aux critères compositionnels mêmes de la musique européenne. Une appréciation qualitative est nécessaire dans l'optique que nous avons choisie. Nous nous sommes donc placés du point de vue de l'évolution compositionnelle propre à la musique occidentale, en tenant compte du fait que le langage d'une époque est celui de quelques individualités marquantes, et non la moyenne d'une production générale (la relation entre les courants mineurs, représentatifs de certaines tendances, et les compositeurs de premier plan a été volontairement négligée). Dans cette optique, il est possible de distinguer deux sortes d'influences : l'une porte sur le matériau et les techniques de composition proprement dits (instrumentarium, timbres nouveaux, conception de la mélodie, de l'harmonie, de la polyphonie, du rythme, etc.) ; l'autre porte sur la philosophie même du fait musical, sur ses fondements éthiques, spirituels et sociaux. Ces deux influences s'interpénètrent, même si elles agissent aussi indépendemment l'une de l'autre.

Déchirure et quête des fondements

L'impact des musiques populaires et des musiques exotiques sur la musique savante européenne s'inscrit à l'intérieur d'un processus historique, politique et culturel complexe, où se mêlent l'effondrement des valeurs propres à l'Ancien Régime, l'intensification des échanges internationaux liés au commerce et à la colonisation, la montée des nationalismes, l'évolution intrinsèque du langage musical. A partir du XIX^e^ siècle, les intellectuels et les artistes ne s'inscrivent plus dans un cadre donné, stable et homogène, mais développent un rapport critique vis-à-vis des codes dominants et de l'héritage, rapport critique qui répond à la dissolution des anciens liens sociaux et qui sape non seulement les fondements de l'ancienne métaphysique, mais aussi ceux de la tonalité et des formes classiques. « L'esprit n'acquiert sa vérité qu'en se trouvant lui-même dans la déchirure absolue », écrit Hegel en 1906 dans sa préface à la *Phénoménologie de l'Esprit* (Hegel 1991 : 48). La quête de l'originel – par laquelle le *vrai* est transféré des sphères divines à des sphères archaïques – se développe parallèlement à une investigation de l'Histoire et à une curiosité accrue pour les cultures situées en marge de la tradition. Un monde fondé sur des valeurs d'unité et d'absolu laisse place à un monde complexe et relatif. L'essor des sciences humaines témoigne de cette évolution ; dans son domaine propre, la musicologie entreprend d'explorer les musiques du passé européen, puis celles de civilisations non européennes. C'est dans les failles de cette culture musicale « déchirée », pour reprendre l'expression hégélienne, que s'inflitrent les musiques des civilisations éloignées ou les folklores populaires, au même titre que celles du Moyen Age et de la Renaissance, longtemps ignorées. Ce qui n'était qu'une référence, une couleur étrangère, un dépaysement momentané ou un déguisement, et qui apparaissait de façon sporadique dans les œuvres des époques baroque ou classique, touche à l'essence même du langage musical chez les romantiques. Les musiques situées à l'extérieur

du cercle de la conscience musicale savante européenne se parent d'une aura – celle d'une expression authentique régénératrice ; elles constituent une alternative à la culture officielle et nourrissent la révolte contre celle-ci. Au cours du XIX^e siècle, l'exotisme et les traditions populaires transforment progressivement la pensée et la perception musicales, déterminant des écritures nouvelles. A ce titre, ils sont constitutifs de la modernité que Baudelaire définit, au milieu du siècle, comme l'alliance du « transitoire » et de « l'éternel » (Baudelaire 1980 : 797).

L'œuvre moderne est en effet prise dans un processus d'indivualisation croissante, à l'intérieur duquel elle doit assurer sa propre légitimité ; elle est « déchirée » entre la quête de ses fondements, qui ne sont plus « donnés », et l'expression du présent, qui n'est plus liée à un consensus social. Autonome, privée de véritable fonction sociale, l'œuvre moderne cherche pourtant à s'inscrire dans la réalité historique ; elle le fait sous une forme à la fois critique, en refusant les fonctions de célébration et de divertissement que la société bourgeoise lui assigne, et utopique, en montrant ce que la réalité pourrait ou devrait être. D'un côté, elle interroge son essence, par-delà ses différentes manifestations dans une culture ou un moment historique donnés ; d'un autre, elle vise à transformer le réel, à susciter une communauté idéale (l'art, pour Rimbaud, doit « changer la vie »). Les drames de Wagner, qui constituent un pivot dans la culture musicale au XIX^e siècle, symbolisent cette double aspiration à l'autofondation et à un contenu prophétique. Ne s'inscrivant plus dans une tradition homogène, qui renvoie à une identité bien définie, l'œuvre construit son propre horizon temporel dans le passé comme dans le futur. Son temps n'est plus unitaire, il devient flux (flux « infini » chez Wagner), forme complexe chargée de références multiples, où ce qui appartient à la mémoire est articulé à ce qui est novateur, délié de tout modèle. La rupture avec la tradition redouble la rupture sociale : échapper aux normes de l'héritage, pétrifiées par l'académisme et détournées par les musiques à la mode, c'est aussi fuir les conventions. L'inouï symbolise cette double rupture : il est recherché aussi bien dans les couches profondes de la culture, où traditions populaires européennes, passé lointain et exotisme se rejoignent, que dans celles d'un moi qui échappe aux déterminations de la morale et à l'illusion de l'unicité. « Je est un autre » clame Rimbaud en 1871 ; le poète, qui se fait « voyant » et prône le « déréglement de tous les sens » (Lettre à Georges Izambard du 13 mai 1871. Rimbaud 1963 : 217-218), retrouve dans les forces obscures et « primitives » qui sont en lui des figures propres à l'art des civilisations non européennes. L'essence du moi apparaît comme une *terra incognita* – une terre étrangère -, au même titre que la pensée et la sensibilité artistique des peuples de contrées éloignées ou de couches de la population situées hors du champ culturel dominant. Plusieurs générations d'écrivains, de peintres et de musiciens entreprennent le « voyage en Orient », à la recherche non seulement de sensations et de valeurs différentes, mais aussi d'une identité nouvelle. Les arts populaires ou exotiques sont dès lors reconnus en tant que tels ; ils s'intègrent à l'héritage occidental à partir de la notion d'*inconnu* qui fonde l'esprit de la modernité.

Au moment où la tonalité n'est plus perçue comme un élément de construction, qui s'incarne dans des formes strictes, mais comme un élément d'expression,

qui peut se déployer dans des formes libres, les compositeurs cherchent des moyens de différenciation de plus en plus variés. Le recours à la richesse des échelles modales fournie par les musiques de tradition orale comme par celles du passé européen constitue un élément de première importance. Beethoven l'a pressenti dans ses dernières œuvres (dans le mouvement lent du *Quatuor* opus 132 par exemple). L'utilisation temporaire des modes à l'intérieur du cadre tonal traditionnel engendre des superpositions harmoniques et une continuité nouvelles. On en trouve des exemples frappants chez Chopin, Brahms ou Grieg, et dans une grande partie de la musique romantique et post-romantique; mais au tournant du siècle, leur emploi se généralise et les modes sont en mesure d'organiser une œuvre dans son ensemble – ils deviennent des éléments de rupture dans la musique de Debussy, Janacek ou Ives – ainsi que chez Mahler, qui rompt avec le chromatisme wagnérien -, neutralisant le principe de tension propre au «système» tonal, lequel gouvernait aussi bien la micro que la macro-structure. L'émergence de relations temporelles nouvelles sur la base de ces rapports «harmoniques» différents influence directement la conception rythmique (un domaine où la musique occidentale est restée assez pauvre jusqu'à l'orée du XX^e^ siècle): à la tyrannie des temps forts et des temps faibles, d'une métrique régulière et d'une construction des phrases par quatre ou huit mesures (l'équivalent du «vers» dans la poésie et le théâtre), s'oppose une sensibilité rythmique nouvelle, fondée sur des agencements non symétriques et irréguliers, beaucoup plus souples (Schoenberg utilise à cet effet le terme de «prose musicale»). Les compositeurs s'inspirent directement des musiques de tradition orale qu'ils rencontrent; la langue parlée devient, dans certains cas, un modèle de déclamation musicale et de construction mélodico-rythmique.

On peut distinguer trois lignes d'évolution dans la culture européenne aux XIX^e^ et XX^e^ siècles: la première, dans les pays germaniques, se développe de façon dialectique à l'intérieur d'une tradition forte, qui constitue en réalité la tradition centrale de la musique européenne; l'exploration des couches profondes de la conscience par le mouvement romantique, liée à une revalorisation des traditions populaires, conduit à une remise en question des fondements même du langage musical. La seconde, en France, est déterminée par la rupture qu'a imposée la Révolution et par les guerres coloniales napoléoniennes: l'exotisme nourrit les différents mouvements de la modernité artistique. La troisième concerne les pays de l'Est européen jusqu'à la Russie, qui secouent le joug des puissances tutélaires et tentent d'affirmer leur identité nationale, culturelle et linguistique en recourant à leurs traditions paysannes préservées. Il faudrait ajouter les démarches de compositeurs provenant d'autres continents, et qui s'agrègent à partir du XX^e^ siècle à l'histoire européenne, à ses conceptions comme à ses structures institutionnelles.

L'archaïsme du moi, l'archaïsme du folklore

Pour les romantiques allemands, le recours au vieux fond mythique des légendes nordiques coïncide avec un regain d'intérêt pour l'art populaire et pour les contes enfantins, qu'on retrouve, sous la forme d'une synthèse ambiguë, dans le drame wagnérien. L'influence des sources populaires ou des mythologies par lesquelles se forge une identité germanique (voir la *Tétralogie* et les *Maîtres Chanteurs* notamment) alimente un fleuve tantôt souterrain, tantôt visible à l'intérieur de la musique allemande du XIX^e^ siècle, et il se prolonge jusqu'au milieu du XX^e^ siècle; la plupart des compositeurs vont y puiser. Si Brahms l'intègre aux formes puissantes de la « grande » tradition, Mahler, peu après, en fait l'expression d'une subjectivité en porte-à-faux, qui mine ces mêmes formes. Au début du XX^e^ siècle, l'art populaire est étudié d'un point de vue technique et conceptuel, dans le contexte d'une redéfinition du langage, de la forme et du contenu de l'art; mais les mouvements expressionnistes, du « Blaue Reiter » et plus tard du Bauhaus concernent davantage les arts plastiques que la musique. La réévaluation de techniques populaires comme la gravure sur bois, ou l'intérêt pour les dessins d'enfants et les peintures naïves, n'ont guère d'équivalents dans le domaine musical. La quête de l'originel propre au mouvement romantique allemand trouve, dans le domaine musical, son point d'aboutissement et d'exacerbation dans les œuvres des compositeurs de l'Ecole de Vienne, et chez Schoenberg en particulier; celui-ci vise l'expression du moi profond, il veut capter les forces premières que les philosophies de Schopenhauer et de Nietzsche (qui l'ont influencé) avaient opposées aux prétentions du rationalisme. L'idée selon laquelle l'art « appartient à *l'inconscient* », qu'il s'agit de s'exprimer «*soi-même*» «*directement*», comme Schoenberg l'écrit à Kandinsky en 1911 (Lettre du 24 janvier 1911. Schoenberg-Kandinsky 1995: 137), renvoie à cette couche profonde du moi qui n'a pas été touchée par l'éducation, par les usages sociaux, par la « civilisation », et que la raison ne gouverne pas. Elle conduit le compositeur à se libérer des contraintes héritées, et en premier lieu celles de la tonalité. Les pulsions que la Femme d'*Erwartung* exprime sous la forme d'un flux musical apparenté au discours par associations libres du patient en cure psychanalytique constituent une forme de « primitivisme »: elles ne sont pas médiatisées par des contraintes linguistiques ou morales socialisées, mais reposent sur des archétypes dont la signification se veut universelle (significativement, « la Femme » d'*Erwartung* n'a pas de nom, elle demeure sans identité précise).

Les musiciens allemands les plus novateurs, après la Première Guerre, retourneront cette esthétique expressionniste au profit d'une formalisation extrêmement poussée, d'une utilisation distanciée et critique des archétypes formels, expressifs et techniques. Si les musiciens de l'Ecole de Vienne (Schoenberg et Berg plus particulièrement, mais aussi Krenek) intègrent des éléments stylisés de la musique populaire dans un langage organisé de façon rigoureuse à travers le dodécaphonisme, des compositeurs comme Kurt Weill, Hanns Eisler ou Paul Hindemith utilisent ces mêmes éléments dans un but parodique et contestataire: l'*Opéra de quat'sous* est une critique de l'idéologie et de la forme conventionnelle

de l'opérette avec ses propres moyens ; les rengaines populaires, les éléments de jazz, les formes et les techniques baroques ou classiques sont, chez ces trois compositeurs (le plus souvent en collaboration avec Brecht) détournés de leur sens originel, et chargés d'un contenu politique. Mais il existe aussi une tendance réactionnaire qui s'empare de tels archétypes et des références au Moyen Age dans le sens d'une restauration esthétique et d'une affirmation identitaire liée à l'idéologie nazie (ou à ce qui la préfigure) : la musique de Carl Orff, dont les *Carmina Burana* (1937) sont restés tristement célèbres aujourd'hui, en est un exemple.

La pénétration de la culture savante par le folklore a joué un rôle autrement décisif, au XIX^e^ siècle, dans les pays de la périphérie européenne. Elle a un caractère novateur avec le Groupe des Cinq en Russie, ainsi qu'avec les démarches solitaires d'un Janacek en Tchécoslovaquie ou d'un Albeniz en Espagne. Mais elle joue un rôle important, à différents degrés, chez de nombreux compositeurs. L'introduction de danses stylisées à l'intérieur de l'écriture « savante », chez des compositeurs comme Chopin (le premier compositeur « national »), Liszt, Grieg, Dvorak, Smetana ou Glinka, est apparue dans un premier temps comme un enrichissement harmonique et rythmique, mais elle ne remet pas en question les fondements de la tonalité, ni même l'utilisation des formes classiques. Elle légitime certaines dissonances provoquées par les relations entre échelles modales et harmonie tonale, ou entre certaines figurations mélodiques émancipées et des basses fonctionnelles ou ostinatos, affaiblissant le principe selon lequel une dissonance doit être préparée et résolue. C'est en Russie que cet approfondissement du caractère national, inséparable d'une revendication politique et culturelle plus large, est la plus radicale dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle : l'œuvre de Moussorgsky, en particulier, rompt de façon délibérée avec la tradition germanique, en utilisant le rythme et la sonorité de la langue russe, ainsi que de nombreux éléments de la musique populaire, notamment les échelles modales, qui engendrent une harmonie très particulière, souvent aux confins de la tonalité. On retrouve de telles caractéristiques chez Janáček, qui formule vers 1897 sa théorie de la « mélodie du parler » qui va bouleverser toutes les dimensions de son écriture. L'utilisation de la langue tchèque et des inflexions du langage parlé, qu'il note consciencieusement en leur cherchant des équivalents mélodico-rythmiques, engendre également des rapports harmoniques inédits. La collecte de chants populaires moraves, en compagnie du musicologue František Bartoš, est également un élément décisif dans l'évolution du compositeur, et ce d'autant plus qu'il note les attitudes et les gestes des musiciens, transposés et développés ensuite dans ses opéras comme dans ses œuvres instrumentales. Certains intervalles tels que la seconde augmentée ou la quarte juste et la quarte augmentée, l'utilisation des structures pentatoniques anciennes et de la gamme par tons, mais aussi la tentative de coller au plus près de l'émotion, de la réalité vécue, à partir de son opéra *Jenufa*, sont des signes distinctifs de sa musique. Chez Janáček comme chez Moussorgsky, l'écriture renonce au développement traditionnel, à une logique d'engendrement façonnée par la tradition classique et par le concept de la *Durchführung* propre à la musique allemande (on retrouvera cela chez Debussy). Les relations causales conventionnelles cèdent la place à des relations abruptes, à des juxtapositions ou des

oppositions brusques, ou encore à des répétitions variées: par là, des structures musicales provenant de traditions orales sont introduites dans les formes de la composition, loin des anciens canons. Le style des deux compositeurs apparut d'ailleurs en son temps comme problématique: Rimsky-Korsakov corrigea l'écriture de Moussorgsky, et ses opéras furent réorchestrés à plusieurs reprises; les constructions dramaturgiques originales de Janáček furent modifiées et sa musique violemment critiquée. L'un et l'autre apparaissent encore comme des marginaux dans le développement de l'écriture musicale.

L'exotisme: une esthétique du Divers

En France, la réactualisation et l'utilisation du folklore jouent également un rôle important au cours du XIX^e^ siècle; on les encourage de façon officielle. Mais les déterminations idéologiques et politiques qui sont liées à ce «nationalisme» musical débouchent sur le caractère conservateur des œuvres et des esthétiques qui s'y rattachent: on les retrouvera partiellement après la Première Guerre dans la musique du Groupe des Six, née dans un contexte de haine vis-à-vis de tout ce qui est allemand. Ce qui, dans le contexte de pays comme la Russie, la Pologne, la Tchécoslovaquie ou la Hongrie possède un sens fort et libérateur, devient en France, comme en Allemagne ou en Autriche à la fin du XIX^e^ siècle, une forme de régression musicale (accompagnée parfois d'une régression idéologique qui aura des conséquences tragiques avec l'avènement du fascisme et du nazisme). C'est ainsi qu'en France se crée en 1885 une «Société des traditions populaires» et une revue qui visent à promouvoir les chansons des provinces afin de «reconstituer une société désagrégée»(cité in Faure 1985: 251). Des pièces comme la *Symphonie cévenole* (1886) de Vincent d'Indy ou la *Rhapsodie d'Auvergne* (1884) de Saint-Saëns n'ont pourtant rien de moderne, même si elles introduisent, à l'intérieur d'une forme classique, des éléments musicaux qui élargissent les bases de la tonalité – la couleur modale notamment.

Parallèlement à ce retour sur les traditions populaires, il existe en France un intérêt pour tout ce qui est «exotique»; les mêmes compositeurs, parfois, participent des deux mouvements (c'est le cas de Saint-Saëns). Les expéditions napoléoniennes au Moyen Orient et en Afrique du Nord, auxquelles sont invités de nombreux artistes et intellectuels, provoquent au XIX^e^ siècle une véritable fascination pour les cultures non européennes, dont on perçoit l'effet dans tous les domaines de l'art et des sciences humaines, et qui se prolongera loin dans le XX^e^ siècle. Victor Hugo s'en est fait l'écho dans la préface de son recueil poétique nommé, de façon significative, *Les Orientales* (1829): «Les études orientales n'ont jamais été poussées si avant. Au siècle de Louis XIV on était helléniste, maintenant on est orientaliste. Jamais tant d'intelligences n'ont fouillé à la fois ce grand abîme de l'Asie.[...] Il résulte de tout cela que l'Orient, soit comme image, soit comme pensée, est devenu pour les intelligences autant que pour les imaginations une sorte de préoccupation générale à laquelle l'auteur de ce livre

a obéi peut-être à son insu» (Hugo 1968: 322). Hugo lie cet attrait pour l'Orient à la liberté du poète, qui ne connaît pas de «limites» dans son art: «L'espace et le temps sont au poète. Que le poète donc aille où il veut en faisant ce qui lui plaît: c'est la loi» (*Id*: 319). L'exotisme contribue à la critique de la société industrielle et scientifique, des fondements de la morale et de la religion chrétiennes, de l'ensemble des codes esthétiques: il sera organiquement lié aux révolutions artistiques durant près de cinquante ans (impressionnisme, symbolisme, fauvisme, cubisme, etc.). Dans une tradition musicale brisée par la Révolution, l'exotisme est un moyen pour les artistes français de se démarquer des influences germaniques tout en reconstruisant un héritage devenu problématique, l'esthétique de l'Ancien Régime ne pouvant être sauvée. L'attrait pour le Moyen Orient et pour l'Espagne mozarabe prépare celui, plus tardif mais non moins décisif, pour l'Extrême-Orient («L'Espagne est à demi-africaine, l'Afrique à demi-asiatique» dit Hugo). Ces différentes cultures libèrent ce qui avait été longtemps refoulé: une sensualité envoûtante, une revalorisation de l'instinct, une revendication pour la liberté, dont *Carmen*, dans la droite ligne des idées hugoliennes, est le symbole le plus fort et le plus tragique. Plus qu'ailleurs, l'imaginaire français se greffe sur ces espaces inconnus, sur le charme de civilisations autres, sur une étrangeté qui est recherchée dans l'art, mais aussi sur des moyens artistiques nouveaux. Si les peintres découvrent, à travers l'Orient, le pouvoir expressif de la couleur, et la possibilité d'échapper aux lois de la perspective, les musiciens enregistrent l'impact des sonorités et des rythmes que n'entravent pas les contraintes tonales (la tonalité pouvant apparaître ici comme un équivalent musical de la perspective picturale). L'exotisme est une leçon. Le choc de la couleur, de la lumière, des rythmes et des chants venus du lointain, qui va s'inscrire dans les écritures et les esthétiques de la peinture ou de la musique, est intimement lié à celui de la sensualité, du mystère et du sacré qui se dégagent des civilisations non chrétiennes. L'utilisation de formes ou de techniques nouvelles est inséparable de contenus nouveaux; le recours à une nature originelle, préservée ou retrouvée en deçà des «méfaits» de la «civilisation», est liée, chez les romantiques comme chez les symbolistes français, à un détachement vis-à-vis de la religion chrétienne et à un refus de la société industrielle et technique, qui engendrent l'une et l'autre une décadence, un dépérissement des valeurs, un affaiblissement général. Face à la «vieillerie poétique», Rimbaud chante l'«Orient, la patrie primitive» (Une saison en enfer, 1963: 121, 127). Gauguin, qui s'installera en Océanie, résume la position de bien des artistes de sa génération lorsqu'il écrit: «Vous trouverez toujours le lait nourricier dans les arts primitifs (dans les arts de pleine civilisation, rien, sinon répéter)» (Gauguin 1974: 161). Toute une génération s'évade hors du réel, hors de conventions artistiques rongées par le décoratif ou par l'académisme. Segalen, qui prend des notes à partir de 1904 en vue d'un essai sur l'exotisme, définit celui-ci comme une «esthétique et une perception du Divers»: son pouvoir «n'est autre», dit-il, «que le pouvoir de concevoir autre»: «Je conviens de nommer «Divers» tout ce qui jusqu'à aujourd'hui fut appelé étranger, insolite, inattendu, surprenant, mystérieux, amoureux, surhumain, héroïque et divin, tout ce qui est *Autre*» (Segalen 1978: 83, 36; ou 1995: 778, 749).

Debussy

Concevoir autre: c'est exactement ce qui hantera Debussy toute sa vie. Il est certes l'enfant de son siècle, et les œuvres de Bizet, Lalo, Saint-Saëns ou Chabrier ont préparé sa sensibilité à d'autres sonorités, d'autres formulations musicales; mais il mène sa recherche avec une telle radicalité, il est si opinâtre à capter une musique *autre*, que son œuvre va modifier en profondeur le cours de l'évolution musicale, échappant finalement aux limites de son temps. Par les hasards de la biographie, Debussy est entré très tôt en contact avec diverses sources d'inspiration situées hors de la tradition académique. Ainsi, par ses voyages en Russie (1881-1882), il découvre une musique plus «primitive» et plus colorée, marquée par l'Orient (elle va connaître en France, au tournant du siècle, une vogue grandissante). On mesure l'impact qu'eut cette expérience de jeunesse sur le style de Debussy non seulement à travers ses propres œuvres, mais aussi dans un texte admirable de pénétration et de ferveur consacré à Moussorgsky, daté de 1901. La musique du compositeur russe (il s'agit en l'occurrence des *Enfantines*) y est décrite comme un «art sans procédés, sans formules desséchantes»; «cela ressemble à un art curieux de sauvage qui découvrirait la musique à chaque pas tracé par son émotion; il n'est jamais question non plus d'une forme quelconque, ou du moins cette forme est tellement multiple qu'il est impossible de l'apparenter aux formes établies – on pourrait dire administratives; cela se tient et se compose par petites touches successives, reliées par un lien mystérieux et par un don de lumineuse clairvoyance» (Debussy 1971: 29). A travers Moussorgsky, Debussy donne en quelques lignes une définition remarquable de son propre style. Les polyphonies de la Renaissance, exhumées par Charles Bordes et la Schola Cantorum dans les dernières années du XIX^e^, et que Debussy écoute avec la plus grande attention durant son séjour à la Villa Médicis à Rome en 1885-1886, constituent une autre influence importante. Enfin, il y a le choc des musiques d'Indochine et d'Indonésie qu'il découvre, émerveillé, lors de l'Exposition Universelle de Paris en 1889, et dont l'écho se prolonge loin dans son œuvre. Ses écrits en portent parfois le souvenir; à titre d'exemple significatif, cet article sur le goût rédigé en 1913: «Il y a eu, il y a même encore, malgré les désordres qu'apporte la civilisation, de charmants petits peuples qui apprirent la musique aussi simplement qu'on apprend à respirer. Leur conservatoire c'est: le rythme éternel de la mer, le vent dans les feuilles, et mille petits bruits qu'ils écoutèrent avec soin, sans jamais regarder dans d'arbitraires traités». Et une phrase plus loin: «... la musique javanaise observe un contrepoint auprès duquel celui de Palestrina n'est qu'un jeu d'enfant. Et si l'on écoute, sans parti pris européen, le charme de leur «percussion», on est bien obligé de constater que la nôtre n'est qu'un bruit barbare de cirque forain» (Debussy 1971: 223). Dans une lettre à Pierre Louÿs datant de 1895, Debussy écrit: «Rappelle-toi la musique javanaise, qui contenait toutes les nuances, même celles qu'on ne peut plus nommer, où la tonique et la dominante n'étaient plus que vains fantômes à l'usage des petits enfants pas sages» (Lettre de janvier 1895. Debussy 1980: 70). La découverte des musiques extrême-orientales est un moment décisif dans la prise de conscience esthétique

Fig. 1 : Les danseuses javanaises vues par Debussy lors de l'Exposition universelle de 1889.

de Debussy, dans cette capacité du « je » d'être « un autre », comme l'écrivent Rimbaud et Segalen, au même titre que l'influence diffuse des musiques du Moyen Orient et de l'Espagne, qui marque toute la musique française au XIX^e^ siècle, et dont on retrouve la trace dans un grand nombre de ses œuvres (c'est Debussy qui fera prendre conscience aux compositeurs espagnols de l'importance de leur folklore). Debussy fut par ailleurs sensible aux mouvements artistiques de son temps qui avaient enregistré le choc de l'exotisme et tentaient de lui donner forme : sa musique doit autant à la poésie et à la peinture modernes qu'aux influences proprement musicales. Ses discussions avec Victor Segalen, écrivain et voyageur avec lequel Debussy imagine un projet d'opéra, avec Robert Godet, spécialiste de la musique russe et de Moussorgsky en particulier, ou avec Louis Laloy, grand connaisseur de la civilisation chinoise, ont certainement imprimé une marque profonde dans ses orientations esthétiques. Les musiques entendues, les musiques évoquées, voire même rêvées, l'attention à ce qui provient d'une sensibilité nouvelle, tout cela permet au compositeur de rejeter l'influence wagnérienne subie dans sa jeunesse, et d'infléchir une certaine logique de l'évolution.

Toutefois, ce qui confère à Debussy une place si essentielle tient moins aux sources d'inspiration en elles-mêmes, que d'autres partageaient au même moment, qu'au fait d'avoir relativisé à travers elles les codes dominants, de s'être projeté hors des cadres traditionnels pour construire un langage musical différent. L'influence qu'ont eues les musiques exotiques sur l'écriture debussyste touche à l'ensemble des paramètres musicaux et à la hiérarchie compositionnelle même. Debussy rompt en effet avec la domination d'une architecture tonale que le chromatisme wagnérien avait minée de l'intérieur sans pour autant la rejeter. Mais plutôt que de tenter une restauration des fonctions tonales en renouant avec la forme classique, il opère un déplacement sur le phénomène sonore lui-même : les enchaînements ne sont plus dictés par des « lois » préétablies, mais par la réalité acoustique des accords. Ce ne sont plus des liens de cause à effet, pris dans la logique tonale, mais des associations libres gouvernées par l'intuition. Du coup, les interdits dûment consignés dans les traités, et que Debussy rejetait déjà dans ses années d'études au Conservatoire, tombent d'eux-mêmes. Le matériau sonore libère certaines dimensions musicales jusque là confinées dans un rôle subalterne, comme le timbre : elles vont ouvrir de nouvelles possibilités d'articulation ; est développée une écriture rythmique déliée de la métrique régulière et des constructions symétriques, ainsi que de la relation entre temps forts et temps faibles ; les constructions formelles sont élaborées loin des canons traditionnels et des « programmes » littéraires. Pour mener sa révolution tranquille, Debussy se fie davantage à la finesse de son oreille qu'à des règles ou des théories. Sa démarche est empirique, même si elle est pensée, comme en témoignent ses écrits et ses lettres. L'intuition, chez lui, s'accompagne d'une grande lucidité critique.

Ecoutons la phrase initiale du *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894) : elle se déploie sans aucun soutien harmonique, dans une suite chromatique qui repose d'abord sur le triton – intervalle le moins tonal qui soit -, puis évoque une tonalité plus précise, avant de se poser sur l'ambiguïté d'accords de septième, le tout dans un rythme souple, *quasi improvisando*, qui apporte une respiration nouvelle et un sentiment d'espace inconnus jusque là. D'emblée, Debussy court-circuite les relations de tension et de résolution propres à la musique tonale, y compris celles de la musique wagnérienne, et la détermination tonale par laquelle tout morceau, traditionnellement, devait commencer : les structures tonales, modales et de gamme par tons coexistent de manière sous-jacente ; elles sont évoquées plus que définies. Cette forme mélodique qu'on peut dire inaugurale dans la musique debussyste, et qu'on retrouvera plus tard à de nombreuses reprises, est tout autant un thème, au sens classique du terme, qu'une ligne, une arabesque échappant aux fonctions traditionnelles ; elle n'implique pas, dans sa dynamique propre, une logique d'engendrement déterminée ; elle ne se développe d'ailleurs pas, mais se déploie, se ramifie, se colore de différentes façons. Elle vaut pour elle-même, glorifiant l'instant, délié des enchaînements obligés. On en retrouve l'écho structurel dans un bref morceau pour piano qui date de 1907-1908, et où se concentrent toutes les caractéristiques du style debussyste : la première phrase de la « lune qui descend sur le temple qui fut », au centre du deuxième cahier

d'*Images*, offre cette même courbe au destin imprévisible, au rythme souple, et aux significations harmoniques ambiguës. Ce n'est pas une ligne pure, comme celle de la flûte du *Faune*, mais une ligne densifiée par l'adjonction d'une quinte et d'une quarte fixes. Le contour mélodique, longue broderie autour du *si*, n'appartient pas à un ton ou à un mode précis. Il est ouvert à différentes déterminations que l'œuvre, dans son déroulement, va mettre au jour. Le moment existe dans sa plénitude, sans cette directionalité qui conduit inexorablement à ce qui suit: l'auditeur ne connaissant pas l'œuvre ne peut guère anticiper son déroulement, les enchaînements se forgeant à l'intérieur des résonances, des respirations, des silences qui confèrent au discours musical toute sa liberté et son imprévisibilité. La musique s'invente dans le présent. Les parallélismes d'accords parfaits sont ainsi articulés à l'hétérophonie de deux lignes mélodiques en arabesques, où perce le souvenir de la musique indonésienne. Les développements «obligés» ont été éliminés.

Cette conception mélodique est évidemment liée à une conception harmonique plus complexe et plus ouverte, où les modes de provenances diverses jouent un rôle important: c'est ainsi qu'apparaissent les modes défectifs, et notamment le mode pentatonique, les structures par tons entiers (sur lesquelles certaines pièces sont entièrement bâties), et le libre jeu des associations autour d'une note-pivot. De même que les fonctions tonales érodées et simplifiées dans la musique wagnérienne (la généralisation du rapport dominante-tonique, chaque tonique évitée étant aussitôt transformée en dominante) avait engendré un affaiblissement rythmique que Nietzsche n'a pas manqué de signaler, de même l'élargissement harmonique propre à la musique de Debussy est inséparable d'une différenciation rythmique nouvelle. La subtilité des rapports harmoniques qui oscillent entre modalité et tonalité ont leur équivalent dans la souplesse, la variabilité et la fluidité du temps musical, où les *accelerandos* et les *rallentandos* jouent un rôle essentiel (on peut aussi voir là un souvenir du tempo musical fluctuant des musiques indonésiennes). Le rythme souple, fluide et libre des éléments naturels – le vent, les nuages, l'eau, etc. – est littéralement transcrit et transposé dans l'écriture musicale, ce qui n'empêche pas Debussy d'utiliser toute la variété des rythmes de danse, depuis le menuet jusqu'au cake-walk, en passant par les rythmes de la musique andalouse. Avec Debussy, le sentiment du temps, sa structure et son déploiement, deviennent des éléments du contenu de la musique: c'est par eux que l'œuvre se construit, non seulement du point de vue de la forme apparente, mais aussi de sa structure sous-jacente. Dans le domaine orchestral, le compositeur écarte les doublures au profit des couleurs pures et des mélanges inédits, il introduit de nouveaux instruments – comme la harpe et les percussions – et des techniques de jeu inhabituelles (dans une note résumant une discussion avec Debussy, Segalen écrit: «Préoccupation de Debussy: l'insuffisance de la batterie. (Note: ramener d'Extrême-Orient un jeu de gongs et de cymbales)... Sur la disposition de l'orchestre, les cordes devraient faire, non pas barrière, mais cercle autour des autres. Disperser les bois. Mélanger les bassons aux violoncelles, les clarinettes et hautbois aux violons; pour que leur intervention soit autre chose que la chute d'un paquet)» (1995: 643). Il rêve d'un

allègement de la structure orchestrale, comme il tente d'imaginer un théâtre où les musiciens participeraient à l'action.

Les différentes caractéristiques du langage debussyste ne sont pas pensables sans l'influence des musiques exotiques et de certaines musiques populaires évoquées dans de nombreuses œuvres de façon concrète (ainsi des musiques « espagnoles » qui abondent dans son catalogue, et la référence des titres à un Orient imaginaire ou réel, jusqu'à la reproduction de *la Vague* du peintre japonais Hokusaï sur la partition de *La Mer*). Contrairement à ses devanciers, Debussy ne les a pas utilisées en vue d'un effet, d'une couleur ou d'une situation dramaturgique particulières ; il en a saisi l'essence même. A travers elles, il a relativisé l'ensemble des conceptions musicales traditionnelles, et transformé sa pensée. Sa méfiance à l'égard de l'écriture par rapport au libre déploiement de la musique dans les traditions orales, son rejet de la « science des castors », son désir d'une musique qui ne serait pas enfermée dans les salles de concerts, tout cela marque chez lui une distance avec les codes, les conventions, les traditions alors en vigueur.

La leçon de Debussy eut une portée immense, non seulement à l'intérieur de la filiation française, de Varèse et Messiaen à Boulez et au courant de la musique spectrale, mais pour toute une génération de compositeurs extérieurs à la tradition germanique, tels Stravinsky, Szymanovski, Bartók, Kodaly, de Falla, Villa-Lobos, etc., qui prirent Debussy comme modèle[2], et au-delà même de l'héritage direct, jusqu'à des compositeurs comme Berio ou Ligeti.

Musiques paysannes, rites archaïques

L'influence des musiques extra-européennes de tradition orale mit un certain temps pour parvenir jusqu'aux musiciens européens. Avant la Deuxième Guerre, rares sont ceux qui ont pu avoir avec elles des contacts directs. Contrairement aux peintres et aux sculpteurs, qui purent méditer dès les premières années du siècle la leçon des arts d'Asie et d'Afrique de façon concrète, les musiciens durent attendre que le développement des moyens techniques permette de « transporter » les musiques de civilisations lointaines jusqu'à eux. L'expérience vécue par Debussy lors de l'Exposition Universelle de 1889 est finalement un cas rare dans l'histoire musicale de cette période. Il n'existe pas de Gauguin musicien. Les contacts de Milhaud avec la musique brésilienne, ou ceux de Varèse avec les anciennes traditions du Mexique sont encore des exceptions dans les années vingt.

C'est donc dans les pays de la périphérie européenne, où la musique paysanne était restée très vivante – où il était donc possible de l'appréhender concrètement

[2] Bartók écrira dans un article intitulé « Le rôle de la musique française au début du XX^e siècle » qu'après « l'absolue hégémonie de la musique allemande qui a régné durant trois siècles, jusqu'à la fin du XIX^e », s'est opéré « un tournant : Debussy apparaît, et dès lors, l'hégémonie musicale de la France se substitue à celle de l'Allemagne ». Bartók (1981) p. 107.

Fig. 2: Bartók chez les paysans, 1908.

– que des compositeurs cherchant une voie nouvelle à l'écart de la tradition germanique développèrent une modernité nourrie par les traditions musicales populaires. Pour ces compositeurs, les «excès du post-romantisme étaient devenus intolérables» selon les mots de Bartók, et «la seule solution était de faire volte-face». La musique populaire, «exempte de toute sentimentalité, de toute fioriture inutile», devait ainsi jouer «un rôle prépondérant dans les pays où il n'existait guère d'autres traditions musicales...» («L'influence de la musique paysanne sur la musique savante». Bartók 1968: 155). Bartók a fait remarquer que «rien dans les mélodies primitives n'indique une liaison stéréotypée des accords parfaits. [...] C'est précisément l'absence de restrictions qui permet d'éclairer ces airs avec la plus grande diversité...» (1968: 157). On retrouve ici les caractéristiques relevées dans la musique de Debussy, qu'il s'agisse d'une conception tonale élargie et repensée, accueillant à la fois diverses structures modales et des relations chromatiques, d'une sensibilité mélodique fondée sur des phrasés et des accentuations différentes, ou d'une invention rythmique totalement renouvelée, libérée des mètres réguliers. Tout est cependant poussé plus avant par rapport au compositeur français. Question de génération, mais aussi d'esthétique. Bartók ne cherche pas à fondre, comme l'avait fait Debussy, les éléments contradictoires provenant des musiques folkloriques dans un langage neuf, oublieux des «règles» traditionnelles; il cherche au contraire à les intégrer dans un concept du discours et de la forme hérité de Bach et Beethoven; il exacerbe les tensions entre deux

réalités, entre deux pensées musicales antinomiques. Les éléments constructifs de la tradition, repensés, sont nourris par un matériau provenant des sources populaires: thèmes et motifs, traités le plus souvent en imitations, ont une structure mélodique reposant sur des échelles non tonales, sur des rythmes non réguliers et non symétriques où dominent des accentuations irrégulières créatrices d'une agogique nouvelle. Les relations d'intervalles sur le plan horizontal se retrouvent au plan vertical: empilements harmoniques tendant au cluster, dissonances accusées de secondes mineures, de septièmes majeures, ou de neuvièmes mineures, importance des quartes justes ou augmentées... L'harmonie bartókienne, non moins que l'harmonie debussyste, réhabilite les propriétés purement acoustiques au détriment des fonctions traditionnelles; mais là encore, le compositeur hongrois vise moins la fusion, la résonance complexe ou les zones d'ambiguïté liées aux vibrations harmoniques, que la tension due aux frottements d'intervalles et aux grappes d'accords, soulignée par l'accentuation et par l'utilisation de modes de jeu percussifs (dont le «*pizzicato* Bartók» est un exemple). L'harmonie n'abandonne pas sa dimension fonctionnelle, qui s'inscrit à l'intérieur d'un «système» de relations nouveau, fondé sur des pôles capables d'absorber le chromatisme sans détruire une base tonale élargie. L'écriture rythmique apparaît au premier plan: certains thèmes et la caractérisation des différentes parties d'un mouvement sont souvent de nature rythmique. Bartók prolonge la leçon de Debussy en jouant d'une gamme étendue entre un temps statique et un temps dynamique: méditations nocturnes dans un temps suspendu, ostinatos, mouvements de danse poussés parfois jusqu'à la frénésie... Il en découle des formes construites sur des oppositions brusques, agencées de façon méticuleuse et avec une grande économie de moyens à partir de cellules et de structures brèves, hautement différenciées. Elevé dans la culture germanique de l'empire austro-hongrois, Bartók avait écrit ses premières œuvres dans un style straussien flamboyant et plein de pathos; sa mutation stylistique est liée à sa découverte du folklore authentique, qu'il part récolter et étudier dans les campagnes à partir de 1905. Le compositeur polonais Karol Szymanovski suivra une trajectoire semblable quelques années plus tard; lui aussi composa dans un style post-romantique inspiré de Wagner et Strauss, avant de changer son écriture de manière radicale sous l'influence de la musique orientale à partir des années 1910-1914. Pour l'un comme pour l'autre, la rencontre avec la musique de Debussy fut déterminante et essentielle. Bartók influença à son tour non seulement les générations de compositeurs hongrois qui vinrent après lui (Veress, Ligeti, Kurtág), mais toute une série de compositeurs après la Deuxième Guerre mondiale, comme Maderna, Donatoni ou Holliger par exemple.

Stravinsky usa lui aussi d'un ton et d'une écriture nouvelles en important de sa Russie natale des éléments du folklore, de la musique orthodoxe et de l'orientalisme (qui va jusqu'à l'évocation de la musique chinoise dans *Le Rossignol*), des textes populaires, ainsi que l'idée de cérémonie et de rituel. Lui aussi doit à Debussy de s'être révélé à lui-même. Toute sa période russe combine un matériau d'origine folklorique ou «primitif» avec un art de la composition profondément renouvelé, et en totale rupture avec la musique post-romantique allemande:

l'utilisation de formes mélodiques simples, enroulées autour d'une note, chargées d'ornements et articulées par des accents souvent décalés, la juxtaposition de blocs d'accords parfois polytonaux, l'utilisation de l'harmonie dans un sens non constructif, la réhabilitation des structures modales, une rythmique fondée sur la pulsation et déliée des contraintes tonales, irrégulière, asymétrique et fortement accentuée, la citation ou la déformation de sources hétérogènes, l'utilisation d'éléments fragmentaires dans le sens d'un montage qui possède parfois une dimension fantastique, le sens du timbre et le goût pour la parodie, une construction formelle par ajouts, par répétitions ou par oppositions, presque sans développement, tout cela définit un art compositionnel qui a sa source en dehors de la tradition «savante» européenne. Bartók l'a fort bien décrit en parlant d'une «façon primitive de construire à partir d'un matériau thématique archaïque [qui] peut, dans une certaine mesure, être considérée comme une explication du caractère de mosaïque spécifique des compositions» (De l'influence de la musique paysanne sur la musique savante d'aujourd'hui». Bartók 1981: 88). La musique de Stravinsky jusqu'au début des années vingt a répercuté son «primitivisme» sophistiqué loin dans le siècle: à travers Varèse et Messiaen, jusqu'aux musiques de Boulez et Berio par exemple. Avec celle de Bartók, elle contribua non seulement à redonner au rythme une place essentielle, mais elle en modifia l'approche: conformément à certaines traditions populaires balkaniques et extra-européennes, la structure rythmique se développe chez ces deux compositeurs non à partir de la division régulière des valeurs longues, mais sur la base d'une addition ou d'une multiplication des plus petites unités, ce qui permet d'obtenir toutes sortes de structures irrégulières (c'est ainsi que les mesures de cinq ou sept unités, avec ses constructions 2+3 et 3+2, ou 2+3+2, 3+2+2 et 2+2+3, sont entrées dans la pratique savante européenne). L'idée même de phrase rythmique, qui n'a existé dans la tradition européenne que de façon très marginale (et notamment chez Beethoven, influence centrale pour Bartók), apparaît à ce moment-là; chez les deux compositeurs, elle est réalisée à travers des relations de durées et une accentuation spécifiques, qui dominent le contenu harmonique au lieu de s'y soumettre. Boulez, après Messiaen, a analysé les richesses de cette écriture rythmique dans le *Sacre du printemps* de Stravinsky; à l'idée des «personnages rythmiques» dont avait parlé Messiaen, il a substitué celle de structures organisant le discours musical et la forme proprement dite («Stravinsky demeure». Boulez 1966: 75 sqq.).

L'approche et l'étude de cultures autres n'a pas seulement une valeur critique vis-à-vis des codes dominants de la culture européenne de cette époque, mais elle est aussi une manière de renouer le lien perdu avec le fond spirituel, magique et existentiel de l'art, que la culture du divertissement, forme abâtardie de la culture fonctionnelle des siècles précédents, a réduit à des ersatz (Nietzsche en a fait le sujet de son premier livre, *La Naissance de la tragédie*). En effet, les arts extra-européens ou populaires ne sont pas isolés à l'intérieur d'une sphère purement esthétique, ils ne se présentent pas sous la forme d'œuvres autonomes; transposer certaines de leurs caractéristiques dans la musique savante européenne induit aussi une réflexion sur le contenu et la fonction de l'œuvre d'art. Il est significatif

que Stravinsky ait écrit, dans sa période la plus novatrice, des ballets qui sont liés au travail de Diaghilev (*L'oiseau de feu*, *Petrouchka*, *Le sacre du printemps*, etc.): l'élément corporel, qui avait été gommé ou sublimé par la civilisation chrétienne, y est présenté dans sa plénitude et dans sa sauvagerie mêmes. C'est aussi le cas chez Bartók: dans plusieurs de ses œuvres, la musique exacerbe la violence physique du son et du rythme en même temps que celle de l'inconscient, du désir et de la sexualité (*Allegro barbaro*, *Le château de Barbe-Bleue, Pièces pour orchestre opus 12, le Mandarin merveilleux*). On retrouve cela dans certaines œuvres de de Falla ou Prokofiev.

A travers Debussy, Stravinsky et Bartók, auxquels il faut ajouter les compositeurs ayant suivi la même voie, comme de Falla par exemple, les éléments musicaux tirés de sources populaires deviennent parties intégrantes de la tradition savante occidentale, même lorsque leurs traces d'origine sont effacées. La rythmique irrégulière de Stravinsky et Bartók, développée par Varèse, trouve par exemple ses prolongements chez Messiaen, dont «l'inquiétude rythmique» influença toute la génération des compositeurs de l'après-guerre, ainsi que chez Boulez ou Stockhausen. Il est ainsi possible de faire la généalogie de l'écriture sérielle du *Marteau sans maître* ou de *Gruppen*, ou celle plus libre des *Quatuors à cordes* de Carter et des pièces de Kurtág, et d'y repérer l'évolution d'une «idée» de la phrase mélodique ou de la phrase rythmique qui provient de musiques exotiques ou populaires et non de la tradition classico-romantique. De la même manière, de nombreux instruments et des techniques instrumentales ou vocales provenant des cultures extra-européennes ou des cultures populaires d'Europe ont été progressivement intégrés dans le champ compositionnel européen (on peut citer le cymbalum et le marimba comme exemples, mais il faudrait parler de l'ensemble des instruments de percussion).

Incantation, spiritualité, magie

On retrouve ces éléments chez Varèse, lequel subit l'influence de Debussy et Stravinsky d'une part, et celle de l'expressionnisme allemand d'autre part; sa musique explore le monde sonore inédit d'instruments de percussion venus de différentes civilisations non européennes, et qui lui imposent de nouvelles conceptions harmoniques, mélodiques, rythmiques, ainsi qu'une forme fondée sur l'incantation, l'accumulation, la tension provenant de la répétition des mêmes cellules, des mêmes agrégats; ici, le développement au sens traditionnel a définitivement disparu. Pour Varèse, le caractère «primitif» n'est pas seulement une libération des forces dyonisiaques, mais aussi, dans une époque marquée par les mouvements dadaïste et surréaliste, une révolte contre le sentimentalisme bourgeois et l'affaiblissement du sens de l'art. Il existe chez lui une conjonction étonnante entre la nature et la science, entre la revendication d'une force «primitive» et la culture urbaine, qui préfigure bien des mouvements plus tardifs. C'est ainsi que le chant «archaïque» d'*Ecuatorial* (1934),

avec ses lignes mélodiques fondées sur des réitérations autour de notes-pivots, est soutenu par les ondes Martenot, instrument électrique inventé à la fin des années vingt. Sur une telle voie, où l'invention d'un langage nouveau coïncide avec la revendication du vieux sens magique de la musique – un retour aux contenus profonds de l'art contre sa tendance à une fonction subalterne – s'engouffrent Jolivet et Messiaen: tous les deux invoquent la nécessaire rupture avec l'esthétique néoclassique.

Olivier Messiaen réalise, entre le milieu des années vingt et le milieu des années cinquante, la première synthèse des courants qui s'étaient inspirés de façon novatrice des musiques populaires ou exotiques. L'importance qu'ont pour lui les œuvres de Moussorgsky, Debussy, Stravinsky, Bartók et Varèse, auxquelles il faut ajouter celles de Wagner et d'Alban Berg, est à cet égard significative. Les caractéristiques relevées dans la musique de ces compositeurs, affectant toutes les dimensions de l'écriture et de la forme musicales, se retrouvent chez Messiaen portées à un échelon supérieur. Or, c'est à travers Messiaen que toute une génération de compositeurs, au sortir de la Deuxième Guerre, va s'ouvrir à la modernité musicale, tout en reprenant et en approfondissant la synthèse engagée par l'auteur des *Petites liturgies*. Chez Messiaen, la sensibilité vis-à-vis des musiques exotiques est paradoxalement liée, du point de vue technique et du point de vue conceptuel, à l'intensité de sa foi chrétienne. Loin de tout formalisme, et par conséquent loin de l'esthétique néoclassique, il revendique une musique expressive, «neuve et hardie, qui a ses racines dans le passé le plus lointain et le plus proche», et qui soit porteuse de significations spirituelles, sacrées, existentielles. Il délaisse les mélodies stéréotypées et les harmonies mécanistes des «artisans du sous-Fauré, du sous-Ravel, du faux Couperin», ainsi que les «lignes sèches et mornes» des «odieux contrapuntistes du retour à Bach», ou encore la rythmique basée sur le «mouvement perpétuel de vagues trois temps, de quatre temps encore plus vagues, indignes du plus vulgaire des bals publics, de la moins entraînante des marches militaires» (cité par Périer 1979: 49); il fustige des conceptions formelles qui tournent à vide. C'est ainsi que, pour lui, la rythmique neuve de Debussy, Stravinsky, Bartók et Varèse est combinée avec celle du chant grégorien, de la métrique grecque et des talas hindous: il s'en dégage un langage rythmique tout à fait nouveau. D'une part, «les notions de mesure et de temps sont remplacées par le sentiment d'une valeur brève et de ses multiplications libres, et aussi par certains procédés rythmiques qui sont la valeur ajoutée, les rythmes augmentés ou diminués, les pédales rythmiques et les rythmes non rétrogradables» (Goléa 1960: 65); d'autre part, les valeurs longues sont étirées jusqu'à l'extrême de la lenteur, et certaines lignes mélodiques, par leur ductilité ou leur fluidité, dessinent un espace sans repère métrique: elles sont comme suspendues. Dans le domaine mélodique, l'influence du chant grégorien se conjugue aussi aux formes héritées de Debussy et de Stravinsky, dont les racines sont à l'intérieur de la musique populaire ou des musiques exotiques; Messiaen généralise l'usage de modes qu'il invente, et dont la particularité est d'être non transposables. La seconde et la quarte augmentées – le fameux triton – y jouent un rôle essentiel, qui renvoie immédiatement aux

musiques orientales. Ces modes sont avant tout harmoniques; mais il s'agit d'une harmonie très libre, conçue à la fois dans un sens structurel et comme couleur (on retrouve ici le rôle essentiel de la couleur, qui constitua le choc premier des peintres et des musiciens découvrant l'Orient). Le choix même de l'instrumentarium et de l'écriture orchestrale, avec une prédilection marquée pour le timbre des métallophones notamment (auxquels Messiaen donne – et il est le premier à le faire – une place à part entière dans la musique européenne) contribuent à cet impact de la couleur, et proviennent directement de la fascination exercée sur le compositeur par certaines musiques exotiques. Il transpose le *gamelan* balinais dans les *Trois petites liturgies de la présence divine* (1944) ou dans *Les couleurs de la cité céleste* (1963); il transcrit la musique du *gagaku* japonais dans les *Sept haikaï* (1962), où le timbre du *shô* est restitué par huit violons, celui du *hichiriki* par une trompette doublée de deux hautbois et d'un cor anglais. Mais là ne s'arrêtent pas les convergences. La forme, chez Messiaen, est avant tout statique; elle glorifie un «éternel présent», qui est celui du royaume divin. En court-circuitant les développements issus de la musique tonale, repris mécaniquement par le mouvement néoclassique, Messiaen retrouve quelque chose des musiques sacrées de l'Orient, des formes circulaires ou des progressions sur une échelle temporelle très vaste, ainsi que du caractère rituel que Varèse, après Stravinsky, avait réintroduit dans la musique occidentale. Les structurations rythmiques sous-jacentes propres à de nombreuses œuvres (le *Quatuor pour la fin du temps*, le *Mode de valeurs et d'intensités*, ou le *Livre d'orgue* par exemple), qui rappellent celles de certaines musiques exotiques, telles que les analyses ethnomusicologiques les feront apparaître ultérieurement, sont articulées à des phénomènes de surface, plus directement perceptibles, comme les mélanges d'*accelerandos* et de *rallentandos* propres à la musique balinaise, qu'on trouve dans le «Regard de l'onction terrible» (*Vingt regards sur l'enfant Jésus*). Le caractère «sauvage» et incantatoire, une violence et une sensualité qui semblent faire éclater les formes de l'écriture, ressenties pour la première fois dans la musique occidentale avec le *Sacre du printemps*, puis avec certaines œuvres de Bartók, de Prokofiev et plus tard de Varèse, sont constitutives de l'œuvre de Messiaen, comme de celle du Jolivet de l'avant-guerre (voir par exemple *Mana*); les titres eux-mêmes sont révélateurs: *Turangalîla*, *Ile de feu*, *Canteyodjaya*, *Oiseaux exotiques*... Ces différents éléments techniques et conceptuels, qu'il faudrait lier au «naturalisme» du compositeur, et en particulier à son utilisation des chants d'oiseaux – une autre forme de «primitivisme» -, seront repris dans un contexte différent par la génération suivante. Ils connaîtront ainsi un développement remarquable et constitueront un lien essentiel entre l'«archaïsme» novateur du début du siècle et la musique sérielle de l'Ecole de Vienne, dont la génération de Boulez et Stockhausen tenteront la synthèse. Messiaen est en tous les cas l'un des premiers compositeurs, sinon le premier, à utiliser en pleine conscience des sources musicales provenant de toutes les cultures du monde, cultures qu'il a par ailleurs appréhendées directement et qu'il inscrit dans leur propre contexte naturel à travers les paysages, les couleurs, et les oiseaux.

L'Orient transposé

Après la guerre, les compositeurs accèdent directement aux musiques de l'ailleurs, grâce à la fois aux voyages rendus plus faciles, aux concerts de musiques exotiques dans les capitales européennes, et aux enregistrements discographiques (à quoi il faut ajouter la multiplication des études ethnomusicologiques et, de manière plus générale, le développement des études anthropologiques). Boulez peut entendre des concerts de musique « exotique » à Paris, et il étudie des journées entières certains instruments provenant d'Afrique et d'Asie; au cours de ses tournées avec la compagnie Renaud-Barrault, il découvre des musiques traditionnelles qui vont marquer son imagination: le *Marteau sans maître* (1953-55), aboutissement d'une période de réélaboration linguistique et esthétique radicale, fait apparaître l'influence du *gamelan* balinais, du *koto* et du théâtre musical japonais, ainsi que des percussions africaines. Cette influence s'étend à la poétique même de l'œuvre, et à sa conception (qui débouchera quelques années plus tard sur le concept d'« œuvre ouverte »): la dimension rituelle du *Marteau*, qui n'est pas sans évoquer les *Noces* de Stravinsky, et qu'on retrouvera beaucoup plus tard élargie dans *Répons*, ainsi que la notion, centrale chez Boulez, d'un temps musical non unitaire, proviennent de façon évidente de la confrontation avec les musiques de civilisations extra-européennes et d'une tradition elle-même fondée sur l'adaptation du folklore à la musique savante (comme c'est le cas chez Stravinsky). Dans les années cinquante et suivantes, ce ne sont plus seulement certaines caractéristiques du langage et du phénomène musical, ou le timbre de certains instruments qui retiennent l'attention des compositeurs, mais la musique en tant que phénomène global: durée des morceaux et notion du temps musical, conception de la forme, concert comme rituel, etc.

Chez Karlheinz Stockhausen, qui effectue de nombreux voyages en Extrême-Orient, les musiques du monde ne subissent pas seulement une transmutation à l'intérieur de la pensée musicale européenne, comme chez Boulez, mais elles confluent progressivement dans le concept intégratif de « musique universelle »: Stockhausen écrira une œuvre pour les musiciens de *gagaku* japonais, et il s'inspirera de la musique indienne dans des œuvres comme *Inori* (191973-74) et *Mantra* (1970). Dans *Hymnen* (1966-67), il travaille à partir des hymnes nationaux de nombreux pays. Les moyens électro-acoustiques, la disposition des sources sonores dans l'espace, visent chez lui à faire résonner un cosmos d'ondes sonores et à transformer le musicien, comme l'auditeur, en médium (voir en ce sens *Telemusik* ou *Aus den sieben Tagen*). Le concept du rituel est ici fondamental, avec tout ce qu'il contient d'implications spirituelles et magiques, et il détermine la forme musicale aussi bien que le sens des œuvres; il est lié à la recherche d'un élargissement temporel qui est directement inspiré par les musiques extra-européennes (le cycle d'opéras qu'il compose depuis près de vingt ans, *Licht*, doit durer une semaine entière). Cet élargissement temporel apparaît au compositeur, dans un entretien réalisé en 1971, comme la « découverte la plus importante de ces vingt dernières années ». Elle ne concerne pas seulement la distension du temps, mais aussi la conception du moment, qui peut acquérir un caractère

d'« éternité s'il ne change pas » (Cott 1979 : 33) (une pièce comme *Stimmung* joue sur cette forme de durée). C'est ainsi que Stockhausen a exploré l'intérieur même du son, notamment grâce aux moyens électro-acoustiques, élaborant un concept de perception fondé sur l'idée de méditation, qui est emprunté aux musiques orientales : « Je pense que l'identification au son *est* méditation ». [...] « J'utilise le mantra comme un être vivant. Je veux élargir la conception traditionnelle (qui veut que l'on soit dans un certain état) à la possibilité de traverser de très nombreux états grâce à un mantra » (Cott 1979 : 35).

Chez les deux compositeurs qui ont dominé la production et la réflexion musicales dans les années d'après-guerre, toutes les dimensions de l'œuvre ont été marquées, en profondeur, par la découverte des musiques extra-européennes : les conceptions du rythme et du timbre, celles de l'écriture vocale, le choix de l'instrumentarium, la notion même d'œuvre, la tentative d'effacement de la subjectivité créatrice dans une forme autonome ou transcendante, la disposition des musiciens dans la salle, le rituel du concert, la relation entre compositeurs et interprètes (Stockhausen a repris sur ce point beaucoup d'éléments propres aux musiques exotiques, et notamment extrême-orientales, jusqu'à l'intégration de mouvements dansés et de gestes inscrits dans la partition et qui transforment l'instrumentiste ou le chanteur en acteur), etc. Boulez et Stockhausen ont tenté, chacun à leur manière, de réaliser une synthèse entre Orient et Occident, qui a été radicalisée par un compositeur ayant subi leur double influence : Jean-Claude Eloy. Poussant plus loin cette volonté de synthèse, Eloy prône une véritable rencontre entre les mondes européen et extrême-oriental par le biais des deux medium qui offrent les possibilités les plus vastes, la voix et l'électronique. La voix, parce qu'elle contient concrètement toutes les musiques du monde et de son histoire ; l'électronique, parce qu'elle les contient potentiellement, sans être contrainte par aucune. C'est ainsi qu'il a composé des œuvres de grande dimension, qui ont un caractère rituel affirmé (renforcé par la disposition des musiciens et par les éclairages), où se mélangent des musiciens traditionnels du Japon et des musiciens occidentaux, utilisant les techniques des uns et des autres (le chant *shomyô* et l'écriture moderne de la percussion par exemple), le tout manipulé à travers les moyens électro-acoustiques. Certains compositeurs, comme Aperghis, ont tenté une expérience parallèle de collaboration avec les musiciens d'autres civilisations, l'improvisation s'intégrant à une structure compositionnelle capable de l'accueillir et de la réfracter. L'écriture est traversée, et en grande partie déterminée, par une pratique propre aux traditions orales.

L'être et le devenir

Les démarches inspirées par les musiques extrême-orientales tendent, d'une manière générale, à une nouvelle conception du temps musical. En bouleversant les notions de durée et de développement propres à la musique européenne, les musiques exotiques ont conduit à une remise en question parallèle

du concept de forme, et par conséquent, du moyen par lequel une communauté s'exprime, communique et se représente. L'œuvre ne repose plus seulement sur des caractéristiques structurelles développées à l'intérieur d'une forme architectonique que l'on peut cerner analytiquement, mais le temps transforme, selon des processus souvent très lents, la matière originelle. L'œuvre devient durée pure; elle n'est plus une forme fermée, fondée sur des rapports logiques, mais elle s'ouvre à une dimension plus méditative, qui réclame une écoute différente. Souvent, elle déborde le cadre traditionnel du concert. Le recours wagnérien au contenu des mythes et à la forme de la tragédie antique, qui constituait une réponse à la crise introduite par les œuvres tardives de Beethoven et par les bouleversements politiques de l'époque, trouve ainsi un développement inattendu, mais considérablement transposé, dans l'avant-garde musicale de la seconde moitié du XX[e] siècle (ce n'est pas un hasard si Boulez a dirigé, cinq années durant, la *Tétralogie* à Bayreuth, et si Stockhausen a conçu un super-*Ring* avec son opéra *Licht*...).

Ce sont de telles considérations que l'on retrouve dans les mouvements musicaux les plus saillants des années soixante et soixante-dix: la musique minimale américaine et la musique spectrale en France. L'une et l'autre ont bouleversé les concepts de durée et de forme, essayant de dégager une voie nouvelle, en rupture avec la pensée sérielle, et ce par un contact plus ou moins direct avec les musiques ethniques. Une fois encore, c'est la réalité d'une musique différente – l'autre de la pensée occidentale – qui permit une réorientation esthétique et technique fondamentale. Steve Reich a étudié les percussions africaines et balinaises de façon très concrète; à ses yeux, en effet, «la musique non occidentale est actuellement la plus importante source d'inspiration pour les compositeurs et les musiciens occidentaux à la recherche d'idées nouvelles». Opposant une approche restée au stade de l'«écoute» à celle qui consiste à «jouer» soi-même les musiques d'autres traditions, Steve Reich a éprouvé «grâce à un apprentissage direct» des «systèmes complètement différents de détermination de la structure rythmique, de la construction harmonique, de l'accordage des instruments et de la manière d'en jouer» (Reich 1981: 85). Il a donc transposé la structure des musiques africaines ou extrême-orientales à l'intérieur d'une forme compositionnelle qui rompt avec les critères traditionnels. Si Boulez et Stockhausen avaient tenté de modifier de l'intérieur le concept même de composition, allant jusqu'à sa négation passagère (chez Boulez par l'automatisme de *Structure Ia*, chez Stockhausen par la musique intuitive d'*Aus den sieben Tagen*), Steve Reich et plus encore les compositeurs minimalistes comme Phil Glas ou Terry Riley ont contesté la «philosophie» même de la composition telle qu'elle s'était développée durant plusieurs siècles en Europe. La composition, chez eux, enregistre et fixe les événements musicaux; elle est plus une notation qu'une écriture. On retrouve cela chez les musiciens spectraux: Murail parle de la notation comme d'«un mal nécessaire», comme d'une «trahison». Le caractère diatonique, voire modal des musiques minimalistes, ainsi que le travail rythmique fondé sur la répétition de *patterns* progressivement décalés les uns par rapport aux autres, mais

aussi l'idée selon laquelle la musique peut réunir la communauté grâce à la transparence de ses procédés (la musique sérielle, qui avait privilégié l'écriture, se plaçait au contraire en porte-à-faux avec les auditeurs), tout cela provient directement du contact que les compositeurs ont eu avec les musiques d'Afrique ou d'Asie. Si Boulez, dans le *Marteau sans maître*, inventait une sonorité inouïe en transformant un matériau acoustique et musical exotique de façon très sophistiquée (la «transcription» du *koto* japonais dans l'écriture de la guitare européenne n'y est pas immédiatement déchiffrable), Steve Reich utilise de manière beaucoup plus directe les données de son expérience: la sonorité de ses premières pièces renvoie directement aux instruments africains ou indonésiens qui lui ont servi de modèle. De la même façon, on retrouve, presque sans médiation, le son des *gamelans* dans le piano préparé que Cage avait inventé dans les années quarante.

Les musiciens spectraux ont subi une influence plus indirecte de l'Orient: à travers Debussy, Varèse et Messiaen, mais aussi à travers l'œuvre d'un compositeur marginal de l'après-guerre, Giacinto Scelsi, qui avait rompu dès le début des années cinquante avec le sérialisme et la pensée musicale occidentale en général, et dont tout le travail, inspiré de la pensée zen, est fondé sur une exploration du son en tant que tel – le son comme force cosmique. Les musiciens du mouvement spectral, et particulièrement Murail, Dufourt et Grisey, ont développé cette exploration du phénomène sonore qu'ils opposent au concept de note en s'appuyant sur les spectres harmoniques et inharmoniques. Plutôt que d'élaborer des structures sonores à partir de relations d'intervalles ou d'accords, de travailler à partir de phrases musicales dans un sens «constructiviste», ils entrent à l'intérieur du son pour en dégager et faire apparaître les caractéristiques propres, ce qui les amène à retrouver des échelles non tempérées. Dans le cas de la musique spectrale comme dans celui de la musique minimale, qui ont développé deux esthétiques antinomiques, la forme dynamique fondée sur le développement se transforme en une forme statique fondée sur des processus. D'un côté, c'est le phénomène sonore en tant que tel qui est au premier plan et qui est générateur, le rythme évitant toute pulsation au profit d'une sorte d'élasticité liée au temps même de la résonance et des déploiements sonores; d'un autre côté, c'est la pulsation rythmique, avec le jeu des superpositions et des décalages, qui est privilégiée, inscrite dans des échelles sonores restreintes et sans évolution. Les deux démarches posent de manière emblématique la question qui est au cœur de la relation entre Orient et Occident, ou plus généralement, entre la philosophie de l'art occidental et les différentes traditions orales, populaires ou savantes: celle de l'«être» et du «devenir». La connaissance des musiques exotiques a indiscutablement mis en crise, dès Debussy, le concept de développement, de directionalité, de construction formelle fondée sur des rapports de cause à effets, comme la conscience historiciste a finalement interrogé le bien-fondé du concept proprement occidental de «progrès». A l'intérieur des développements de la musique européenne se sont introduites progressivement les notions de durée pure et d'immobilité; à l'intérieur de l'œuvre délimitée, refermée sur elle-même, celle d'un déploiement sans fin ou d'une intensification expressive conçue sur une

très grande échelle. Cette dialectique de l'être et du devenir est déjà présente dans la musique de Wagner – comme elle l'est dans la philosophie de Schopenhauer au même moment (l'un et l'autre s'intéressaient d'ailleurs au bouddhisme); elle réapparaît à chaque moment-clé de l'histoire musicale occidentale. Elle s'incarne directement dans les conceptions du temps et de la forme que nous avons évoquées et on en trouve de nombreux exemples dans les œuvres des vingt dernières années (la conception dramaturgique des «opéras» miniatures de Heinz Holliger écrits à partir de textes de Beckett s'inspire directement du nô japonais, et tourne le dos à toute la tradition européenne de l'opéra).

Du folklore hongrois aux musiques pygmées

L'influence des folklores européens, notamment slaves et balkaniques, continua d'exister dans les années cinquante et soixante; mais elle ne pouvait plus correspondre à l'émancipation de nations ou de cultures qui retombèrent après la guerre sous un joug nouveau. L'art populaire, dans le contexte stalinien, devait être arraché à une exploitation politique et idéologique réactionnaires. Il alimente alors l'œuvre de compositeurs comme Ligeti, Kurtág ou Denisov d'un point de vue plus exclusivement technique, ou comme une alliance secrète avec ce qui, dans l'art populaire, échappe à son exploitation politique, et constitue une forme de résistance. On retrouve sa trace dans les conceptions mélodiques, harmoniques et rythmiques, ainsi que dans le choix des timbres instrumentaux et dans les techniques de jeu: le cymbalum occupe par exemple une place centrale dans l'œuvre de Kurtág, et influence grandement son écriture pianistique; une œuvre comme *Les Pleurs* de Denisov retrouve le ton cérémoniel des *Noces* de Stravinsky. Au moment où toute une génération systématisait son héritage en repensant le langage musical à partir d'un «degré zéro», des compositeurs comme Ligeti et Kurtág maintenaient cette relation organique à l'Histoire, sous la forme notamment d'archaïsmes musicaux – comme par exemple certaines couleurs modales ou des intervalles consonants à l'intérieur du langage atonal; peu comprise sur le moment, cette démarche est apparue d'actualité dans les années soixante-dix. Les éléments de la musique populaire balkanique, repensés à l'intérieur du langage savant, furent un moyen d'échapper aux impasses du sérialisme et des esthétiques qui le contestaient; ils permettaient d'élargir le contenu d'œuvres repliées sur leurs problématiques techniques, et, tout en évitant l'alternative d'une complexité croissante ou d'une simplification drastique, de créer une sorte de perspectivisme compositionnel où les différents styles d'écriture, les différentes constructions temporelles et les significations des structures employées forment des strates articulées les unes aux autres. Au cours des années soixante-dix, Ligeti généralisa cet apport des musiques traditionnelles en s'intéressant à des musiques ethniques très diverses – celle des pygmées Aka comme celles des Caraïbes par exemple; ces musiques, qui ont imprimé une marque profonde dans ses œuvres des vingt dernières années, lui ont permis

d'élaborer un langage musical qui refuse à la fois la généralisation du chromatisme et le retour à la tonalité. Elles jouent un rôle décisif dans l'invention de structures rythmiques extrêmement complexes, et influencent aussi, même si c'est inconsciemment, sa conception de la forme musicale.

La tentative d'édifier un langage musical prenant en compte la relativité des différents moyens de structuration avait déjà constitué le « programme » esthétique d'un compositeur comme Luciano Berio dès le début des années soixante ; Berio articule des éléments hétérogènes dans ses œuvres, et il intègre des éléments du folklore européen (*Folk songs*, *Voci*) et/ou de musiques plus lointaines – lui aussi a été fasciné par les polyphonies centrafricaines qu'a révélées Simha Arom ; il leur rend hommage dans *Coro* (1976). Ces influences diverses sont absorbées à l'intérieur d'une forme fondée sur la dialectique entre des phénomènes de surface hétérogènes et une structure sous-jacente unitaire – dialectique que l'on trouve aussi bien dans la succession temporelle que dans la superposition de couches musicales autonomes. Les caractéristiques stylistiques ne sont pas fondues à l'intérieur d'un tout homogène, mais elles sont articulées comme des éléments riches de sens multiples, qui portent avec eux une histoire et un contenu expressif propres, et qui entrent en résonance pour créer de nouveaux rapports sensibles et signifiants. L'œuvre devient un commentaire infini des musiques qu'elle réfléchit et transforme, qu'elles manipule et réorganise en un tout complexe. La forme enregistre la tension entre statisme et dynamisme, qui devient l'un de ses principes de base. D'une façon différente, Luigi Nono a introduit toutes sortes d'éléments arrachés à la vie quotidienne (bruits, discours, chants, etc.) et au folklore dans ses œuvres jusqu'aux années soixante-dix, développant un concept de montage formel provenant des avant-gardes russes des années vingt, avant de transformer son propre langage en s'appuyant sur les conceptions du temps, de la ligne mélodique, de la polyphonie ou des échelles propres à différentes musiques exotiques, à partir desquels il crée un nouvel espace-temps. On retrouve ce mélange de réalisme, de spiritualité et d'engagement politique chez Klaus Huber, bien que les moyens linguistiques et esthétiques soient très différents ; dans ses dernières œuvres, ce compositeur explore les échelles en tiers de ton qu'il a étudiées dans les musiques traditionnelles moyen orientales (il a même tenté, dans une de ses dernières pièces, de mélanger des musiciens syriens et des musiciens occidentaux, le répertoire traditionnel des premiers avec une écriture contemporaine utilisant notamment les moyens électroacoustiques).

De l'Amérique et de l'Asie

On ne peut parler de l'influence des musiques exotiques sur la musique savante européenne sans mentionner la trajectoire de compositeurs en provenance d'autres continents et ayant assumé l'héritage européen. Charles Ives fait ici figure de pionnier. Il dégagea la musique « savante » nord-américaine naissante d'un académisme stérile – les pâles copies de la musique romantique européenne –

Fig. 3: Le compositeur coréen Isang Yun.
Photo: Walter-Wolfgang Sparrer.

grâce à un mélange d'audaces sans scrupule et à l'utilisation imaginative du matériau folklorique. Dans sa musique, les ragtime et les gospels ne libèrent pas seulement le rythme et l'harmonie des limites conventionnelles; en tant qu'expressions de l'âme populaire américaine, ils constituent aussi une critique du formalisme et une revendication à la fois politique, culturelle et spirituelle qui a sa source dans le mouvement transcendantaliste. L'audace de Ives, qui préfigure toutes les inventions sonores et compositionnelles du siècle, provient de sa liberté vis-à-vis de l'héritage européen, qu'il assume de façon critique et personnelle.

John Cage usa d'une liberté semblable lorsqu'il inventa le piano préparé ou développa des idées prenant le contre-pied des fondements mêmes de la musique européenne, qu'il influença pourtant dans les années cinquante; utilisant par exemple le livre d'oracles chinois, le *I-Ching*, pour déterminer l'écriture de certaines de ses œuvres (comme *Music of Change*, 1951), ou d'autres «systèmes» générateurs de structures musicales, Cage abandonne le concept traditionnel de forme au profit de l'*event*, du *happening* ou de l'œuvre aléatoire. Le retrait de l'auteur, chez lui, renvoie non seulement au refus de toute volonté créatrice de la part du sujet, mais aussi de toute forme d'intériorisation d'une forme musicale; de même que sa réflexion sur le vide et le silence, qui est au cœur de son esthétique, il provient d'une interprétation de la pensée bouddhiste (Cage fut un auditeur et un lecteur enthousiaste de Suzuki) et de l'influence des avant-gardes littéraires et picturales américaines.

De la même façon, chez Morton Feldman, la recherche d'une notation spécifique qui permette d'introduire un élément d'improvisation à l'intérieur de la composition, puis le développement du discours musical sur des plages de temps de plus en plus élargies, entre une heure et cinq heures, provient d'une influence évidente de la musique et de la pensée extrême-orientales. Dans un style complètement différent, George Crumb fait appel à une sorte de folklore imaginaire, et travaille sur l'utilisation d'archaïsmes sonores qui s'inscrivent dans un concept musical où la dimension rituelle, l'importance du geste vocal ou instrumental, et une forme de naturalisme jouent un rôle essentiel.

Heitor Villa-Lobos fut aussi l'un des premiers compositeurs importants de l'histoire musicale occidentale venant d'un autre continent. Sa tentative d'inscrire les éléments du folklore et de la sensibilité brésiliennes à l'intérieur d'un langage musical contemporain a pourtant donné des résultats mitigés, son style

restant, hors quelques œuvres, relativement conventionnel (notamment si on le compare à celui d'un Varèse par exemple); en s'intégrant au courant néoclassique qui domina la scène musicale durant les années vingt et trente, il réduisit considérablement la portée du matériau folklorique utilisé.

La démarche plus tardive d'Isang Yun, l'un des premiers compositeurs venu d'Asie, est beaucoup plus intéressante, dans la mesure où il tenta une synthèse entre des éléments propres à la musique coréenne et le langage moderne de la musique européenne (ainsi qu'entre la philosophie taoïste et l'esprit de la composition occidentale). Il a noté lui-même qu'il était plus facile pour un compositeur venu d'une culture totalement différente de concilier sa propre sensibilité sonore et musicale avec le langage atonal plutôt qu'avec le langage tonal. Toute sa musique exacerbe les différences fondamentales entre les conceptions asiatiques et européennes du phénomène musical, telles qu'elles avaient justement enrichi ces dernières à partir de Debussy. «Une note a en soi un mouvement souple provenant de sa résonance, elle apparaît dans sa multiplicité; cette note est déjà tout un cosmos» (Yun 1996: 51). Le musicien extrême-oriental n'a nullement besoin d'harmonie, au sens occidental du terme, ou de structures contrapuntiques, ni même des fonctions structurelles qui gouvernent la musique européenne, car le son forme un tout se suffisant à lui-même, il constitue un monde en soi, ou plus exactement, il libère la complexité du monde sonore mis en résonance. On retrouve là l'idée de fonder le temps musical sur la complexité du phénomène sonore en soi, en deçà des articulations structurelles propres à la composition occidentale. L'introduction par Yun de *glissandi* entre les notes, qui créent des zones d'incertitude où un son se métamorphose en un autre sans qu'il soit possible de fixer le moment où intervient le changement, ainsi que d'arabesques, d'appoggiatures et d'ornements qui donnent vie aux notes, constitue un des apports de la musique traditionnelle coréenne ou chinoise à la musique occidentale moderne. De même, ses œuvres révèlent des conceptions de la dynamique et du temps différentes, sous-tendues par un contenu spirituel très intense. On retrouve de telles caractéristiques chez Takemitsu, qui fut également l'un des premiers compositeurs non européens à écrire dans les «standards» occidentaux. Chez lui comme chez Yun, il apparaît nettement que l'idée de perspective d'une part, et celle de relations causales d'autre part n'ont plus de consistance. Il n'est pas surprenant, en ce sens, que Takemitsu se soit inscrit dans la filiation de Debussy et Messiaen. Il a par ailleurs composé de nombreuses œuvres pour des instruments traditionnels japonais, comme beaucoup de ses collègues (Ishii ou Hosokawa par exemple), tandis que Yun a tenté d'inscrire le son et la technique de jeu des instruments coréens à l'intérieur même des instruments européens, deux approches complémentaires qu'on retrouve chez les jeunes compositeurs chinois d'aujourd'hui. Pour ceux-ci, l'influence des sonorités de leur propre musique, celle d'une autre conception du temps, de la dynamique et de la forme, celle aussi des caractéristiques philosophiques et spirituelles propres, se conjugue avec des influences souvent limitées à la seule musique du XX^{e} siècle, où Debussy, Varèse, Messiaen et Cage occupent des places privilégiées.

Tradition, perte de tradition, et créolisation

A quelques exceptions près, la quasi-totalité des compositeurs qui ont façonné l'histoire du vingtième siècle ont été marqués par les musiques de civilisations extra-européennes ou par des musiques populaires européennes. Or, ces musiques ont échappé à tout enseignement académique. Elles ont constitué, à des degrés divers, des expériences sensibles formatrices et inspiratrices. Elles sont entrées à l'intérieur des langages musicaux actuels, faisant éclater non seulement les cadres traditionnels, mais rendant bien précaire toute tentative de rationalisation totalisante. Elles ont non seulement joué le rôle d'un matériau neuf (qu'il s'agisse de sonorités, de modes, de formes rythmiques ou d'instruments), mais aussi celui d'une *autre pensée*. On peut dire sans exagération que c'est à travers ce dialogue ininterrompu au cours du siècle avec les musiques extra-européennes que la musique savante européenne s'est définie – du moins sous son aspect le plus moderne – anticipant en cela le destin de relations qui sont encore, au plan économique et idéologique, régies par les principes de domination.

C'est en s'ouvrant à ce qui lui était étranger que la modernité musicale de l'Europe s'est développée. Elle a ainsi intégré des caractéristiques, des formes, des conceptions qui font partie – même lorsque c'est inconscient – du patrimoine de la musique européenne. La modernité musicale continue d'être aujourd'hui un laboratoire où s'expérimentent des fusions nouvelles, des croisements «génétiques» qui débouchent sur de nouveaux mixtes, sur de nouvelles identités. Cette élaboration va au-delà du simple fait musical: car dans cette rencontre entre des cultures aussi différentes, entre des temps, des mémoires et des pensées aussi éloignées, qui se dissolvent progressivement en tant que telles, une forme nouvelle se fait jour. Elle se développe à partir de musiques qui sont de plus en plus décontextualisées, et dont le sens, par conséquent, se modifie. Un peu partout, la relation entre les structures institutionnelles et le contenu musical propre est faussé, entraînant une perte d'évidence à laquelle il faudrait ajouter la perte de l'aura liée à la reproduction technique, signalée en son temps par Walter Benjamin. Le combat entamé dès le XIX^e^ siècle entre une culture du divertissement, aujourd'hui prise en charge par l'industrie culturelle au niveau mondial, et un art chargé de significations existentielles, s'est exacerbé. L'industrie culturelle efface ce qui fut patiemment élaboré durant des siècles, ne serait-ce qu'en réduisant notre relation à la musique à de simples stimuli sensoriels, à des satisfactions superficielles et immédiates dont on retrouve la trace, malheureusement, jusque dans le rituel des concerts dits «sérieux» (qu'il s'agisse de musique classique européenne ou de musiques extra-européennes); la musique «savante» bricole – au sens noble du terme – un hybride où se fondent des traditions diverses, orales et écrites, aux fonctions parfois antinomiques: dans quelle mesure cet hybride est-il en mesure d'exprimer l'homme contemporain, au-delà des différences de culture, de pensée et de tradition, c'est une question qui reste ouverte.

Si la musique occidentale a puisé dans les traditions orales, elle a en effet conservé ses propres fondements. Ceux-ci sont antinomiques, dans une certaine

mesure, avec ceux des musique traditionnelles. Il existe une contradiction entre la notion même de composition, fondée sur l'écriture, pensée et réalisée par une individualité qui se définit, depuis près de deux siècles, dans un rapport critique vis-à-vis de la tradition et de la société, et la réalité d'un corpus dont les bases sont quasiment intangibles, transmis oralement après un long apprentissage, et qui suppose l'assentiment collectif (toute forme d'« opposition » y est inconcevable). D'un côté, la musique est prise dans une évolution extrêmement rapide, soumise à l'invention et à la personnalité de compositeurs qui représentent le langage d'une époque ; d'un autre côté, elle suit une évolution lente, partagée par une collectivité qui en dessine les formes actualisées. Dans un cas, la musique est autonome, et ne répond, au mieux, qu'à une fonction esthétique qui s'incarne dans le concept de forme musicale et dans le rituel du concert ; dans l'autre cas, elle est liée à une fonction sociale ou religieuse qui définit les formes de sa présentation et lui donne sens.

Dans une certaine mesure, les influences entre musique européenne et musiques exotiques ne se sont faites que dans un sens, à rebours des influences politiques et économiques. Les musiques exotiques ou populaires ont nourri la tradition savante européenne, elles en ont modifié l'évolution en profondeur, dans un temps où leur propre survie devenait une question d'actualité. L'écriture a su absorber leurs caractéristiques, en les modifiant jusqu'au point où elles la menaçaient ; mais l'inverse ne s'est guère vérifié. A partir d'un certain niveau de développement socio-économique, les populations d'Afrique, d'Amérique latine ou d'Asie délaissent leurs idiomes musicaux au profit d'une langue européenne volontiers présentée comme « universelle ». Les jeunes Japonais, de même que les jeunes Chinois ou les jeunes Brésiliens, connaissent mieux Beethoven et Debussy que leurs propres traditions. Celles-ci ont été rejetées, bien souvent, dans les marges de la vie culturelle, ou enfermées dans des musées ; au mieux, on les exhibe et on les exporte comme des « trésors nationaux » ; elles ne sont plus intégrées au milieu socio-économique et au contexte culturel ou religieux d'où elles proviennent. Pourtant, ces musiques qui ont leur racine très loin dans l'histoire de l'humanité ont acquis au cœur du XX^e^ siècle une valeur universelle, grâce à la reconnaissance dont elles ont été l'objet. Pour Bartók, l'utilisation du folklore vivant des campagnes hongroises, roumaines ou bulgares ne visait pas une forme de nationalisme fondé sur des caractéristiques ethniques. Au contraire, elle tendait à un humanisme universel qui dépasserait les différences raciales. En ce sens, l'histoire des échanges entre la musique européenne « savante » et les musiques populaires ou exotiques est une leçon pour les citoyens du monde, en un XX^e^ siècle finissant qui ressasse toujours les thèmes de la pureté ethnique et de l'exclusion.

On peut enfin se demander sur quelles marges la conscience musicale européenne se renouvellera dans un futur plus ou moins proche, le choc des musiques exotiques ou populaires ayant épuisé une grande partie de ses effets (et notamment celui de sa différence). L'utilisation de références hétérogènes, le mélange de traces linguistiques et culturelles différentes, peuvent conduire à une « créolisation » généralisée. Peut-être l'urgence d'un sens propre à la situation historique – une situation où ce qui fondait les traditions séculaires est

ravagé par l'évolution économique et technologique -, capable de rassembler une communauté, de stimuler son intelligence, sa sensibilité et son inventivité, déterminera-t-il des évolutions futures où les différentes traditions – ce qui en aura été conservé de façon vivante – viendront nourrir et enrichir la communication planétaire.

Références

BARTÓK Béla
1968 *Bartók, sa vie et son œuvre*, édité par B. Szabolcsi. Paris: Boosey & Hawkes. Repris avec une traduction différente dans Autexier 1981. Paris: Stock.
1981 *Musique de la vie*, autobiographie, lettres et autres écrits choisis et traduits par P. A. Autexier. Paris: Stock («Musique»).

BAUDELAIRE Charles
1980 *Œuvres complètes*. Paris: Laffont («Bouquins»).

BOULEZ Pierre
1966 *Relevés d'apprentis*, textes réunis par P. Thévenin. Paris: Seuil.

COTT Jonathan
1979 *Conversations avec Stockhausen*. Paris: J-C.Lattès.

DEBUSSY Claude
1971 *Monsieur Croche et autres écrits*. Paris: Gallimard.
1980 *Lettres*, édité par F. Lesure. Paris: Hermann.

FAURE Michel
1985 *Musique et société du second empire aux années vingt*. Paris: Flammarion («Harmoniques»).

GAUGUIN Paul
1974 *Oviri, Ecrits d'un sauvage*. Paris: Gallimard.

GOLÉA Antoine
1960 *Rencontres avec Olivier Messiaen*. Paris: Julliard.

HEGEL G. W. F.
1991 *Phénoménologie de l'Esprit*, traduction J-P. Lefèvre. Paris: Aubier.

HUGO Victor
1968 *Les Orientales*, préface. Paris: Garnier-Flammarion.

PÉRIER Alain
1979 *Messiaen*. Paris: Seuil («Solfèges»).

REICH Steve
1981 «Postface à une brève étude de la musique balinaise et africaine» (1973), *Ecrits et entretiens sur la musique*. Paris: Bourgois.

RIMBAUD Arthur
1963 Poésies complètes, lettres. Paris: Le Livre de Poche.

SCHOENBERG-KANDINSKY
1995 *Correspondance, textes*. Genève: Contrechamps.

SEGALEN Victor
1978 *Essai sur l'exotisme*, Paris: Livre de Poche/Fata Morgana; repris dans *Œuvres complètes*. Paris: Laffont («Bouquins»).

YUN Isang
1996 «Über meine Musik» (1993), *Musiktexte*. Köln 62/63, Januar 1996.

RÉSUMÉ

Les musiques populaires et exotiques ont joué un rôle essentiel dans l'évolution de la musique «savante» européenne à partir du XIX^e siècle: elles sont constitutives du mouvement de la modernité qui bouleverse le langage musical au tournant du siècle, puis tout au long du XX^e. On peut distinguer trois lignes d'évolution dans la culture européenne aux XIX^e et XX^e siècles: la première, dans les pays germaniques, se développe de façon dialectique à l'intérieur d'une tradition forte, qui constitue en réalité la tradition centrale de la musique européenne; l'exploration des couches profondes de la conscience par le mouvement romantique, liée à une revalorisation des traditions populaires, conduit à une remise en question des fondements même du langage musical. La seconde, en France, est déterminée par la rupture qu'a imposée la Révolution et par les guerres coloniales napoléoniennes: l'exotisme nourrit les différents mouvements de la modernité artistique. La troisième concerne les pays de l'Est européen jusqu'à la Russie, qui secouent le joug des puissances tutélaires et tentent d'affirmer leur identité nationale, culturelle et linguistique en recourant à leurs traditions paysannes préservées. Il faudrait ajouter les démarches de compositeurs provenant d'autres continents, et qui s'agrègent à partir du XX^e siècle à l'histoire européenne, à ses conceptions comme à ses structures institutionnelles.

Debussy fut le premier à s'inspirer des musiques exotiques ou des musiques de tradition orale pour inventer une musique *autre*. Il influença considérablement les compositeurs de la génération suivante (Bartók, Stravinsky, de Falla, etc.), qui fondèrent leur propre langage musical sur les musiques populaires de leurs régions. Messiaen fut le premier, dans les années vingt et trente, à tenter une synthèse de ces différents courants; il marqua à son tour l'avant-garde des années cinquante, qui intégrèrent non seulement de nombreux éléments des musiques d'Orient et d'Afrique, mais aussi leurs conceptions et leur valeurs. Stockhausen et Eloy en appellent ainsi à une «musique universelle», à une synthèse entre les différentes cultures. Un compositeur comme Steve Reich s'est inspiré directement des musiques d'Afrique et d'Asie, qu'il est allé étudier sur place. Enfin, les compositeurs venus d'autres continents, comme Cage, Yun, ou Takemitsu, ont apporté une sensibilité nouvelle à l'intérieur de la musique européenne.

Les compositeurs européens, à partir du XIX^e siècle, ont été sensibles aux sonorités et aux instruments nouveaux, à l'utilisation d'échelles ou de modes différents, aux valeurs et aux contenus des musiques populaires ou exotiques, qui leur ont permis de se distancier de leur propre héritage; leur pensée a été transformée par les conceptions du phénomène sonore, de la forme et du temps musical découvertes à travers les musiques traditionnelles. Les différents aspects empruntés aux musiques de tradition orale ont été intégrés par une pensée compositionnelle fondée sur l'écriture. Elles font aujourd'hui partie de l'héritage et de la conscience musicale européenne; elles ont engendré de nouvelles hiérarchies compositionnelles, de nouvelles approches, l'utilisation d'instruments nouveaux, la réévaluation du sacré aussi bien que celle de la corporalité.

ABSTRACT

The Lessons of Exoticism. *From the nineteenth century onwards, 'popular' and 'exotic' music have both played a vital role in the development of 'classical' European music. They were constituent in the modern movement that was to shatter musical language at the turn of the century and throughout the twentieth. One may perceive three courses in 19th and 20th Century European development. The first, in Germanic countries, developed in a dialectic way within a strong culture and in truth, makes up the core tradition of European music. The examination by the Romantic Movement of the deep levels of human conscience, linked to the renewed value placed on popular traditions, led to a questioning of the basic tenets of musical language. The second, in France, stemmed from the historical break that was caused by the French revolution and the Napoleonic wars: exoticism nourishes different movements of artistic modernity. The third involves Eastern European countries up to and including Russia, which shook off the yoke of the other Powers and attempted to affirm its national, cultural and linguistic identity by turning to its safeguarded peasant traditions. The influence of composers from other continents, who, from the beginning of the twentieth Century became entwined in European history, both from a conceptual and institutional point of view, should be added to these three approaches.*

Debussy was the first to be inspired by 'exotic' music or the music of oral tradition in order to create 'different' music. He was to considerably influence musicians of the following generation (Bartok, Stravinsky de Falla, etc.), who were to create their own musical language based on their own popular regional music. In the twenties and thirties, Messiaen was the first person who attempted a synthesis of these different trends and was, in his turn, to influence the fifties avant-garde who were not only to bring in music from the Orient and Africa, but also their own conceptions and values.

Stockhausen and Eloy appealed for 'universal music' and a synthesis of different cultures. A composer such as Steve Reich, was directly inspired by African and Asian music, which he went to study in those continents. Lastly, composers from other continents such as Yun, Cage or Takemitsu brought their own musical sensibilities into the heart of European music.

From the nineteenth Century onwards, European composers became aware of new sounds and instruments, the use of different scales and modes, the content and values of both exotic and traditional music, which enabled them to distance themselves from their own musical heritage. Their thinking was transformed by conceptions regarding sound, musical time and form. Different aspects borrowed from the music of an oral tradition were integrated by compositional thinking founded on the musical score. Today, they comprise part of the European musical conscience and heritage; they have given rise to a new hierarchy in compositions, new approaches, the use of new instruments and a reassessment of corporality and the sacred.

LA VALISE ENTROUVERTE
Musiciens en migration et urgence de la transmission

Jacques ARPIN*

Introduction

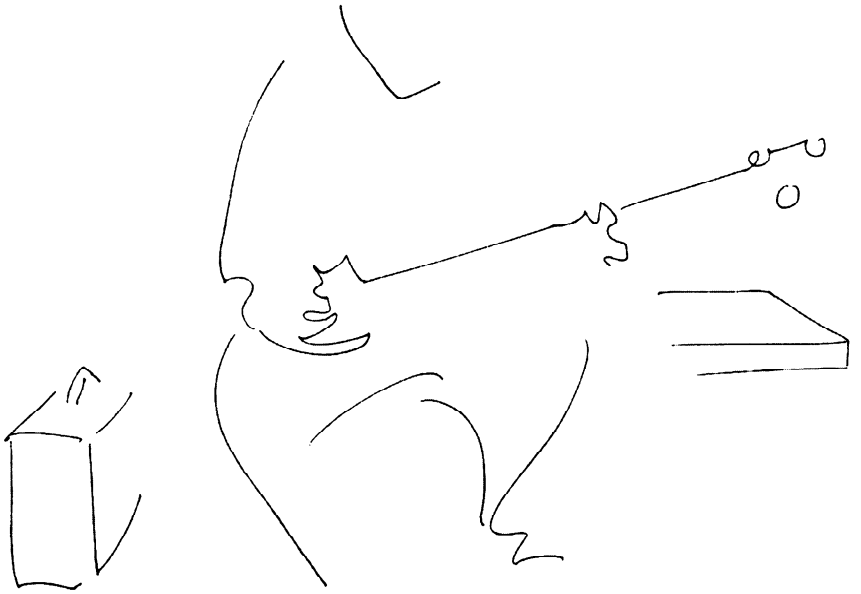
Une valise. Un homme debout sur un quai de gare et une valise. Plus tard, dans un centre pour immigrants. Il ouvre sa valise et en sort des vêtements, des photos et d'autres objets. Puis il laisse la valise vide dans un coin. Vide ? Cette valise, compagne d'exil, est autre chose qu'un assemblage de lattes et de faux cuir. De son ventre peuvent sortir des saints et des démons, des éclats de rire et des sanglots. En la regardant, l'homme se souvient d'un mot, d'un air, il se rappelle des paysages, des atmosphères, les sons des voix de ceux qu'il aime et qui sont restés là-bas.

Dans son pays, l'homme n'utilisait pas sa valise. Objet utilitaire sans plus. C'était avant qu'il parte. Maintenant la valise est devenue un coin de sa terre. Il ne la quitte pas. Et que personne n'y touche. Elle est devenue la boîte à musique; elle est magique. Elle est le pont entre l'homme et les siens, la porte d'un passage secret qui les relie. L'homme se souvient. Pendant son exil, il a un peu perdu la mémoire. Il y a eu des chocs, comme des accidents, comme des accès de fièvre. Alors les souvenirs s'égarent et se font prier quand on a besoin d'eux.

Une nuit, le génie de la valise pousse le couvercle et sort sa tête, juste assez pour chuchoter à l'oreille de l'homme. Il lui raconte une histoire. A son réveil l'homme ne sait plus où il est. Il voit des choses oubliées, il entend, sent, touche ce que son exil a fini par anesthésier. Il se souvient soudain, avec précision ... *viens musicien, viens nous raconter ce qui s'est passé dans les autres provinces, chante, chante pour nous. Et les gens de ce village se mettaient en rond autour de lui, certains assis, d'autres debout, d'autres encore, appuyés contre les murs des maisons avoisinantes.* L'homme ferme les yeux et la chanson commence. Il sourit. *Venez, venez plus près, que je vous raconte.* A ce moment, l'homme reconnaît des événements de l'histoire de son pays, qui défilent au fur et à mesure qu'il les chante. Il reconnaît ce poète qui, autrefois, parcourait les campagnes comme lui. Il reconnaît ce toucher de l'instrument. Ouvrant les yeux, il regarde alors ses mains, ses mains...

---

* Les dessins sont de l'auteur.



Dans la migration, on dirait que les différentes parties du corps d'un individu vivent à des moments différents. Visiblement, cet homme qui contemple ses mains vit deux moments distincts. Il sait, dans sa tête, qu'il est dans un nouveau pays. Cependant, quand il regarde ses mains, il tarde à les reconnaître. Ce sont bien ses mains, mais il n'arrive pas à les situer dans leur travail habituel. En les regardant, il sent venir d'autres questions. Où étaient ses mains quand elles travaillaient? Il est maintenant dans un moment de son itinéraire; ses mains, elles, frémissent dans une autre époque.

S'il pouvait retrouver ce que font ses mains d'ordinaire, il trouverait en même temps qui il est et dans quel milieu il a jusqu'à récemment existé. Son activité, tellement naturelle et spontanée autrefois, est devenue un souvenir douloureux de n'être que cela. Il doit ranimer ce souvenir et cette activité pour retrouver lui-même la vie. Pour être autre chose qu'un émigré privé de sa signification. Aux yeux des personnes qu'il rencontre chaque jour, il est certes identifiable comme étant d'un autre pays. On peut même en deviner davantage à sa façon d'être, de marcher, de s'exprimer. Ce personnage qu'il était toute sa vie, il doit maintenant le «jouer». Il doit retrouver la technique d'acteur qui lui permet de reconstituer le personnage avec sa signification. «Personnage», «acteur», «jouer» sont des termes qui suggèrent que l'on n'est pas dans le vrai. Alors, je propose d'utiliser le terme anglais de *performer*, qui ne se traduit pas vraiment en français. L'homme est maintenant incapable de donner une performance de sa propre culture, car tout son être est comme divisé. Son expérience migratoire ne lui laisse ni les conditions de la performance, ni les outils dont il a besoin pour la donner. L'individu à la valise a son corps, il a son esprit et il a sa communauté, celle d'où il vient. A ces trois niveaux, il

doit pouvoir trouver des références. Son corps a été formé au cours de son éducation en famille, dans sa région d'origine. Il a appris à manger, à saluer, à se comporter. Cette éducation fait partie de l'*inculturation*, cette absorption de principes qu'on reçoit dans son milieu. Les techniques de cette partie de l'éducation sont appelées techniques quotidiennes. Ce processus se continue pendant toute la vie[1]. Par la suite, l'individu va sortir de ce milieu et connaître d'autres influences. Il va apprendre d'autres techniques, dites extra-quotidiennes. Cette deuxième phase d'apprentissage s'appelle phase d'*acculturation*. Quand un individu apprend des choses qu'on n'apprend pas tous les jours, il acquiert des techniques telles que danse, musique, menuiserie ou chirurgie. Il y a des gestes qui sont codifiés et articulés comme par une grammaire : c'est bien un langage. Son esprit habite ce corps. Deux individus éduqués dans la même famille et formés dans la même école de danse donneront des performances similaires, mais pas identiques car leurs personnalités distinctes feront des usages distincts de la technique de base. L'expression de la personnalité est également codifiée par des prescriptions sociales et culturelles. Pourtant la personnalité peut éclater hors de ces codes. L'individu émigré a besoin de références. Les siens lui donneront celles des techniques quotidiennes. Les autres, par exemple, ses collègues de travail, lui donneront les références extra-quotidiennes. Séparé de ses racines pour des raisons autres qu'une tournée de spectacles, l'émigré devra se tourner vers ses souvenirs, les ranimer pour maintenir ses traditions. Au besoin, il devra éventuellement fonder ces traditions pour remettre en place et en ordre les références pour lui et pour ceux qui, comme lui, sont éloignés de leurs centres d'apprentissage culturel.

Les trois niveaux – corps, personnalité et collectivité – constituent un ensemble qu'Eugenio Barba[2] appelle la *pré-expressivité* :

> «Une analyse transculturelle de la performance révèle que le travail du *performer* est le résultat de la fusion de trois aspects qui reflètent trois différents niveaux d'organisation : 1) la personnalité des *performers*, *leur* sensibilité, *leur* intelligence artistique, *leur* individualité sociales : ces caractéristiques les rendront uniques [...]. 2) Les particularités des traditions et contextes socio-historiques à travers lesquels cette personnalité unique est manifeste. 3) L'utilisation de la physiologie selon le principe des techniques extra-quotidiennes du corps. Les principes périodiques et transculturels sur lesquels ces techniques sont basées sont définies en anthropologie théâtrale comme étant le champ de la pré-expressivité». (Traduit de l'anglais, Barba & Savarese, 1991 : 5)

L'homme à la valise, déchiré entre ses moments de migration, entre ses différentes mémoires, a une préoccupation qui est de garder vivante sa culture. Il devient donc un *transmetteur* de traditions. Pour faire ce travail, il doit mobiliser sa per-

---

1 *The enculturation of the body is a never-ending process of incorporation of knowledge* (L'inculturation du corps est un processus incessant d'incorporation de la connaissance, Hastrup 1995 : 5)

2 Eugenio Barba, metteur en scène italien qui a fondé l'Odin Teatret, compagnie de théâtre expérimental située à Holstebro au Danemark. Il est également le fondateur de l'anthropologie théâtrale, dans la lignée de son maître et ami Jerzy Grotowski.

sonne avec son intelligence et sa sensibilité, ainsi que sa qualité sociale, indispensable pour transmettre. Il doit faire appel à ses références, faire vivre ce contexte socio-historique dans lequel il a appris. Enfin, il utilise ses techniques, celles de son corps et celles qui sont particulières à ses outils, ici les instruments de musique.

Il a une loyauté vis à vis de sa culture d'origine. Comment peut-il honorer cette loyauté ? Il n'est pas très disponible car, en terre étrangère, il est défié par l'urgence de l'adaptation. Il doit faire vite car on doit assurer la continuité de sa présence culturelle, où qu'on soit : c'est une façon d'être loyal. Parfois il suffit de maintenir une tradition, parfois il faut fonder des traditions, car les structures de références et les enseignements ont disparu. Dans ses gestes quotidiens et extra-quotidiens, le migrant porte sa migration. Il porte aussi celle des autres, celle des gens restés au pays qui vivent une migration par procuration ; celle des nouvelles personnes rencontrées qui, dans le même moment, vivent des histoires culturelles différentes.

Aspects théoriques

Dans une recherche sur migration et performance (*The Performance of Migration*, à paraître), j'explore les aspects de la migration sous l'angle de la restauration de la culture, et par l'approche de l'anthropologie théâtrale. Il faut ici détacher quelques points.

La migration est un mouvement

Le mouvement s'appelle changement culturel. Certaines personnes bougent et d'autres restent. Tous sont affectés par le changement. La migration n'est pas limitée à des déplacements géographiques. C'est aussi le simple trajet du temps avec les changements qui imposent des ajustements à tous. Nous sommes tous des migrants.

La migration a des oscillations. « Ils » migrent et viennent chez nous. « Nous » allons aussi chez eux. Eux sont vus par nous comme des demandeurs et nous nous voyons la plupart du temps comme des coopérants. Ils dépendent de nous et nous donnons notre savoir. Ce réductionnisme est une variation du colonialisme. Il crée une asymétrie qui valorise et officialise ce préjugé infériorisant les uns et faisant croire aux autres qu'ils n'ont pas de besoins.

Toute migration a ses cycles. Chaque culture dispose de principes de conservation appelés passages. On se sépare de l'enfance et on entre dans l'âge adulte[3]. On assure ainsi une continuité pour la collectivité. Les enfants, à ce moment, s'apprêtent à remplacer les adultes plus âgés ; ils auront des enfants qui, à leur

[3] Ceci pour le modèle des sociétés dites primitives. Dans nos sociétés, modernes, on a créé un stade intermédiaire, l'adolescence, tranche d'âge pendant laquelle se passent des phénomènes et événements qu'il faut regrouper pour des raisons pratiques, comme par exemple en médecine.

tour, prendront le relai. Ces étapes sont sanctionnées par des rites de transition. Dans le mouvement migratoire, ces cycles sont cassés et il en résulte une confusion quant à la continuité de la culture.

Il y a une oscillation entre les différents moments de migration qui sont dans la personne migrante. Il ne s'agit pas d'une «schizophrénisation» mais d'un état de choses propre à la migration. Il existe plusieurs mémoires: celle de l'esprit qui formule, décrit et rationalise, celle du corps, tributaire de ces techniques quotidiennes et extra-quotidiennes. Ce qui est vrai pour l'individu l'est aussi pour sa collectivité. Il existe des mouvements migratoires, historiques, des changements dans le lieu d'origine et des changements dans le lieu où se trouve le migrant. Et comme l'individu est toujours en résonnance avec sa collectivité, le mouvement se complique.

Les centres d'apprentissage culturel

Ils constituent ce qu'autrefois on appelait «régions culturelles». Il est difficile de nos jours de délimiter de telles zones. Il n'y a pas de culture pure en raison des voyages de diverses natures et des métissages. La relation de l'individu avec son environnement a changé et on n'a pas toujours pu maintenir, par exemple, les pratiques de transhumance ou d'irrigation ainsi qu'elles sont décrites dans la tradition anthropologique, notamment dans la typologie de l'Europe (Anderson 1973). La notion de centre d'apprentissage est pratique, car elle permet d'identifier des éléments de l'apprentissage culturel et de les suivre dans leurs pérégrinations. Ainsi, un instrument fondé dans un «centre» se retrouvera dans des périphéries où il aura subi des transformations.

Un musicien est un migrant d'une qualité particulière. Il est un «spécialiste» de sa culture, un transmetteur particulier, usant d'un moyen de transmission acquis au cours d'un apprentissage. Le musicien, son art et son instrument sont trois entités qui ont chacune leur origine et leur développement. Le musicien, par exemple, est né au pied de telle montagne dans tel village où il a appris les manières quotidiennes; il est reconnaissable par ceux qui ont reçu la même formation et qui constituent sa communauté. Son répertoire et son style sont de cette région qui inclut aussi l'autre versant de la montagne et cette rivière qui coule vers la vallée. C'est la musique qui sonorise la vie de ce profil géographique, d'une vie de transhumance bien particulière à la région. L'instrument du musicien a été importé d'une région voisine et il a été adapté ici, où on le fabrique avec un autre bois, d'autres résines, d'autres cordes, un toucher différent. Le village est le centre d'apprentissage culturel de ce musicien. La musique vient d'un centre qui comprend ce village mais s'étend aussi à d'autres contrées. Quant à l'instrument, il est originaire d'un autre centre et il a été exporté en périphérie. Nous avons donc des centres d'apprentissages culturels, moules des manières quotidiennes, des techniques extra-quotidiennes de la musique, de la lutherie et du jeu de l'instrument. Des centres, ces éléments voyagent vers des périphéries. Si le musicien se rend dans la région voisine, il sera en périphérie

mais son instrument aura rejoint son origine. La musique que lui et son instrument produisent sera toujours dans un centre d'apprentissage. Quand le musicien quitte le pays avec sa musique et son instrument, tous deviennent périphériques dans ce centre étranger qu'est le nouveau pays. La migration est donc un échange entre centres d'apprentissages culturels.

Les centres culturels vivent chacun à leur rythme. Des centres voisins peuvent en être à un même moment de leur évolution. Ils peuvent aussi vivre à des années, voire des siècles d'intervalle. Il suffit de penser à de telles coexistences entre zones rurales et urbaines dans des régions où la campagne est restée traditionnelle alors que les villes sont devenues modernes au point d'avoir perdu le contact avec leur propre culture. De même, les individus en migrations n'en sont pas tous au même point.

Chacune et chacun vit un moment de migration particulier. Celle-la vient d'un pays qui est actuellement en guerre et où le traumatisme est frais ; celui-ci est installé dans le nouveau pays depuis déjà trois générations. Ils sont tous deux migrants, mais se différencient par leurs moments de migration. Leur distance avec le stress migratoire est différente. Pour l'une, c'est toujours un état aigu, alors que chez l'autre, cet état a déjà été digéré par ses parents. Ces moments de migration existent également pour une musique et pour un instrument.

Au cours de la migration, les rôles de chacune et chacun sont bouleversés. Le rôle de femme, le rôle d'homme, le rôle de parent et le rôle d'enfant, tous doivent être « ré-écrits » dans le nouveau contexte culturel et social. Ce bouleversement touche les rôles professionnels avec une égale intensité. Le musicien qui, dans son pays, passait de village en village pour apporter au travers de son art un enseignement de l'Histoire et de la culture, qui participait à l'alphabétisation et fournissait des repères du folklore, ce musicien va être changé par l'émigration. Son rôle ne pourra plus être joué de la même façon. Les besoins seront différents. Les enfants de son pays, eux aussi émigrés, auront accès aux écoles qui s'occuperont de leur apprendre à lire et à écrire. La collectivité émigrée n'est plus celle du pays d'origine, répartie dans diverses provinces, elle sera peut-être concentrée dans un ghetto, ou dispersée dans des quartiers. Le musicien devra revoir son mode de transmission culturelle compte tenu du fait que lui aussi est soumis au stress migratoire. Il lui faudra du temps pour être à nouveau efficace dans son rôle, que celui-ci soit une reproduction du modèle original ou un arrangement de ce modèle en terre étrangère.

La restauration de la culture

Celle-ci résulte d'une association entre loyauté et urgence de la continuité. Il s'agit pour le *performer* de donner une représentation de sa culture en créant des exercices. Ceux-ci se basent sur un canevas de références plus ou moins intactes. Ce n'est pas un spectacle ni un jeu de rôles. C'est une performance dans le sens donné par Schechner, dans *Performance Theory* (1988), dont les principes sont résumés ci dessous.

Schechner expose notamment deux approches qui sont utiles dans la compréhension de la migration du musicien. Voyons d'abord la situation dans laquelle la performance sert la culture. Dans le cas des rites de passage, il s'agit de la performance des rites de la puberté, de la formation des chasseurs, de l'examen de passage du guérisseur, etc. La performance se caractérise par son efficacité, c'est-à-dire par son utilité pour la continuité culturelle d'une communauté. Schechner parle d'*efficacy*, à laquelle il oppose la notion d'*entertainment*. Celle-ci, imparfaitement traduite par «divertissement», est le spectacle comme événement sans rôle officiel dans la continuité ethnique. Le spectacle est donné par des *performers* que viennent voir des spectateurs. Les deux groupes sont distincts. Ils se préparent chacun de leur côté, se rencontrent pendant environ deux heures puis se séparent. Dans la situation d'*efficacy*, tout le monde est impliqué. Tous sont acteurs à tour de rôle. Ce n'est pas le public en soi qui définit la performance mais bien la nature de ce public. Dans *efficacy*, il est inutile de faire une distinction puisque tous les participants sont parties de l'action. Dans *entertainment*, la participation peut être émotionnelle, physique ou intellectuelle, mais il ne s'agit pas d'une participation significative pour la continuité. La question de la nature du public est traitée dans un autre modèle emprunté à Schechner. Le public n'est plus différencié selon son rôle ethnique mais selon la manière dont, par son type de participation, il contribue à définir la performance, à lui donner une résonnance. On distingue d'abord le fait que le public est complètement ou sporadiquement impliqué, c'est à dire *intégral* ou *accidentel*. Ensuite, on localise ces types de participation dans le contexte attaché ou non à la culture, soit les types *rituel* et *esthétique*. Le tableau de la page suivante, adapté de l'anglais et réarrangé, est également emprunté à Schechner (1975).

A partir d'un modèle théorique qui systématise le public dans la performance, on peut faire le pont avec la migration. Les migrants sont en effet acteurs et spectateurs de la culture. Ceux qui sont, momentanément, en arrêt, doivent préserver une tradition et s'ouvrir à d'autres, ce qui implique un sens de redistribution de l'espace et une ouverture transculturelle. Ceux qui sont momentanément en mouvement voient leur culture prendre un caractère itinérant. Ils vont devoir adapter et improviser certains éléments et certaines conditions de performance afin de maintenir une tradition, tout en s'ouvrant aux modes de performance du nouveau pays. Le mouvement migratoire s'imprime non seulement sur l'individu, mais aussi sur sa musique et sur son instrument. Sa performance va donc subir des altérations. Elle se tiendra entre efficacité et spectacle, entre préservation et fusion, entre technique d'origine et techniques nouvelles. Le migrant se trouve en oscillation dans sa propre migration. Ce qui est devant lui représente sa vie, ce qui est derrière constitue un corps collectif, son centre d'apprentissage culturel. Par la suite, il s'intégrera dans un nouveau collectif tout en gardant plus ou moins intacte sa configuration d'origine. Les publics qu'il rencontre dans l'ensemble de sa trajectoire vont lui fournir des instruments de mesure. L'interaction entre les *performers* et ceux à qui la performance est offerte doit être pourvue de sens. Il ne s'agit pas que d'un spectacle, mais bien d'un exercice visant à restaurer les cultures des protagonistes de cette interaction. Boal (1992: 15-65) compare

Tableau 1. La relation entre le public et le type de performance, d'après R. Schechner, 1975

	Public intégral	Public accidentel
Evénement esthétique	– public invité – premières, vernissages – public «dans le coup»	– production commerciale, annoncée publiquement – public de gens intéressés
Evénement rituel	– mariages, enterrements – inaugurations, signatures de traités, affaires d'Etat[4] dans des théâtres[5]	– touristes assistant à une cérémonie – rituels importés, présentés

cette interaction à la confrontation de deux éthos, celui du *performer*-héros et celui du spectateur impliqué dans la performance. A un certain moment, les deux vont se retrouver mêlés, allant ensemble vers une conclusion de la performance. Cette manière de voir annule pratiquement le côté *entertainment*. La performance devient donc essentiellement *efficacy*, restauratrice de culture.

Paroles de musiciens: recherche et terrain

Cette recherche se base sur des travaux déjà publiés par l'auteur (voir références) sur les interactions entre clients et professionnels dans le contexte de la migration. Un exemple de relation entre client et professionnel est celui de la paire patient/clinicien, ou soigné/soignant. Ces articles donnent les références de base sur la question de l'interaction et sur les rôles professionnels, mis en contexte de migration. Il résulte de ces travaux que, dans le cadre d'une consultation transculturelle, il faut donner autant d'importance à la culture du professionnel qu'à celle du client. Clients et professionnels sont, selon les termes de l'anthropologie interprétative-réflexive (Clifford & James 1986; Wilson 1988), des partenaires en migration. Ils sont distincts et par conséquent capables d'apprécier leurs points communs et leurs différences. Forts de ces bases de données,

[4] Ces cérémonies comprennent des éléments religieux et des éléments laïcs. Il importe de faire cette distinction car elle permet d'apprécier le contraste entre l'événement social et sa profondeur culturelle. Mariages et enterrements sont des passages sanctionnés par le cérémonial. Certaines inaugurations et affaires d'Etat ne sont pas que des formalités sociales puisqu'elles maintiennent des fonctions de conservation culturelle (un chef d'Etat, comme un prêtre, peut officier lors d'une cérémonie dont la portée dépasse de loin l'évènement social).

[5] L'événement rituel supporte mal l'intrusion qui met en cause le sens même de la performance. Sur le terrain, l'anthropologue connaît bien ces touristes dont la simple présence fait douter du sérieux d'une performance. Leur exclusion peut être exigée comme dans certains *candomblés* de Bahia. Quant à la situation des rituels importés, elle peut être observée lors de performances ethniques. Pendant ces performances, on ne peut pas prévoir la part de rituel et la part de spectacle. Un *performer* peut entrer en transe et le public penser qu'il «joue»; le *performer* peut «jouer» et un spectateur peut entrer en transe.

les partenaires peuvent utiliser leurs bagages respectifs pour comprendre les informations de façon explicative, l'un pour l'autre et réciproquement: chaque histoire peut contribuer à expliquer l'autre. D'autre part, clients et professionnels se trouvent dans des moments de migrations différents. Il arrive qu'un patient soit malade et un clinicien en bonne santé, mais qu'en même temps, le patient ait bien digéré son expérience migratoire, alors que le clinicien est encore dans une phase traumatique aiguë. Seul un partenariat peut rendre efficace cette interaction. Sinon, on obtiendra seulement l'application de techniques professionnelles à des plaintes préalablement formatées en symptômes (Arpin 1994, 1995).

Au cours de mon travail dans le domaine «migration et santé», j'ai rencontré beaucoup d'artistes professionnels et autres *performers* usant de techniques extra-quotidiennes. Les ouvriers qui tombent sur les chantiers peuvent développer des maux chroniques du dos, des jambes, les rendant incapables de porter des charges et de faire des travaux lourds. De la même manière, les musiciens développent aussi leurs somatisations de façon à mettre en question leur capacité de travailler. Les organes électifs sont les mains des musiciens, les cordes vocales des chanteurs et les jambes des danseurs. L'incapacité de travailler correspond à une incapacité d'exister selon des références culturelles étroitement liées à ces pratiques professionnelles. Le charpentier, comme le musicien, est un *performer* de sa culture. En pratiquant un métier répandu dans le monde entier, il le fait selon sa personnalité, selon les critères de qualité établis dans son milieu et avec un corps formé pour donner cette performance professionnelle (les trois niveaux de la pré-expressivité).

Un deuxième échantillonnage de musicien a été contacté pour cette recherche-ci, sans préambule clinique, sans qu'il soit question de santé. Ce ne sont pas les musiciens qui sont venus à une consultation, c'est moi qui suis allé sur leurs lieux de travail, dans le cadre des Ateliers d'ethnomusicologie de Genève.

Les entretiens que j'ai eus avec les clients/patients et ceux que j'ai menés ultérieurement avec les musiciens non-consultants, sont établis sur une même base. Il m'intéresse de comprendre ce que la migration, ce mouvement, provoque chez les gens qui la vivent, qu'ils soient voyageurs ou «installés». Pour commencer, il faut préciser les sens de termes souvent utilisés à mauvais escient et que Patrice Pavis (1992: 20-21) présente ainsi:

> «La dimension *intraculturelle* se réfère aux traditions d'une nation donnée, qui sont souvent oubliées ou déformées et doivent être reconstruites. Le *transculturel* transcende des cultures particulières et regarde vers une condition humaine universelle, comme dans le cas de la notion [...] de «culture des liens» qui est supposée unir tous les êtres humains au delà de leurs différences ethniques et qui peut être transmise directement à n'importe quel public sans distinction de race, de culture et de classe. L'*ultraculturel* pourrait être envisagé comme une recherche de type mystique pour l'origine (du théâtre), la recherche d'un langage primal [...]. [...] nous avons une telle recherche pour un langage universel de sons et d'émotions, comme si toute expérience humaine était issue d'une même source. Le *préculturel*, que Barba (*ibid*) appelle pré-expressif, serait la base commune à toute tradition dans le monde,

qui affecte le public «avant» (temporellement et logiquement) qu'elle soit individualisée et «culturalisée» dans une tradition culturelle spécifique. Le *postculturel* s'appliquerait à l'imagination post-moderne qui a tendance à considérer n'importe quel acte culturel comme une citation de reconstruction d'éléments déjà connus. Les aspects *métaculturels* se réfèrent au commentaire qu'une culture donnée peut faire sur d'autres éléments culturels quand elle les explique, les compare et les commente».

La considération des centres d'apprentissage culturel est donc une démarche intraculturelle qui va ultérieurement évoluer vers un regard transculturel: il faut d'abord consolider l'identité culturelle de chaque protagoniste. On cherche à pister les éléments de cultures que l'on observe en amont, vers leur origine. Cela permet de consolider la connaissance que le migrant a de lui-même et de sa collectivité. Les entretiens étaient orientés selon trois axes principaux: l'éducation (musicale entre autres), la performance (qui inclut la pratique de la musique avec les styles et les instruments) et des aspects de la migration.

L'éducation musicale

Paco Yé vient d'un pays de la côte ouest de l'Afrique. Il est né dans une famille de guérisseurs du côté de son père et de danseurs traditionnels du côté de sa mère. Lorsqu'il était enfant, il a été éduqué par les siens et a appris les gestes de la vie quotidienne en famille. En même temps, il était initié à la danse et suivait les activités de son père, guérisseur et conseiller. Paco a acquis ses techniques quotidiennes et extra-quotidiennes simultanément.

Isabelle Martin est européenne de l'ouest. Petite, elle fut éduquée en famille, par ses parents qui étaient commerçants. Adolescente, elle commença à prendre des cours de danse africaine avec Paco venu s'installer en Europe et qui avait ouvert une école. Isabelle fit des voyages dans le pays de Paco pour y perfectionner son style. Ultérieurement, elle se mit à travailler la danse classique dans une école européenne. Elle a donc acquis ses techniques quotidiennes à un certain moment de vie et ses techniques extra-quotidiennes à un autre, plus tard.

Les centres d'apprentissage culturel, en Afrique et en Europe ont une périphérie, créée par les voyages. Paco apporte sa danse en Europe où Isabelle l'apprend. Pour elle, la danse est faite de deux centres: celui de sa propre origine (danse classique européenne) et celui que Paco a recréé par implantation (danse africaine rituelle). Les centres d'apprentissage culturel ne sont pas «purs» ni immuables. Au contraire, ils sont sujets aux changements ne serait-ce que par les transformations de l'environnement et la modernisation. Une région peut être secouée par une catastrophe naturelle, une guerre ou, dans une mesure différente, par le tourisme. Ces événements «périphérisent» les centres en y apportant des éléments de l'extérieur. Ce mouvement de centres qui se mettent ensemble crée un nouveau paysage culturel. Parfois, il évolue en une sorte de

fusion (tel le syncrétisme religieux à Bahia, au Brésil), parfois il se segmentarise (tels les quartiers ethniques à politique tribale de Los Angeles aux Etats-Unis). Un centre peut « faire des petits » grâce à l'émigration. Il peut aussi recevoir les « petits » d'autres centres, par immigration. Paco crée un centre africain en Europe; Isabelle crée un centre européen en Afrique. La périphérisation est un mouvement: elle fait partie du mouvement migratoire.

Jorge López Palacio est colombien. Sa carrière de musicien peut se subdiviser en deux phases. Pendant la première, il a travaillé dans son pays; puis il a émigré en Europe. Pourtant, il a autant voyagé en Colombie qu'à l'étranger. Dans sa terre, il a recherché les traditions ethniques, ressorti des instruments anciens. Il a fait des tournées dans le pays, avec les instruments et les techniques qui leur correspondent. Par des concerts et des présentations, il a créé des ponts entre des groupes indigènes, pour qu'ils se connaissent et pour que les traditions de la terre puissent continuer, vivantes. Avant d'émigrer, il a étendu son effort dans des pays voisins du sien. Les tribus indigènes peuvent chevaucher les frontières; la colonisation n'a jamais tenu compte de l'intégrité des territoire et des groupes occupés. Les motivations pour ce revitalisme culturel sont liées à ce que l'on peut appeler « une culpabilité de blanc ».

Il a appris le chant dans son pays avec des professeurs colombiens. L'un lui enseigna le chant lyrique italien, le deuxième le chant lyrique à la française et la troisième le chant polyphonique en quatuor (ce que Jorge appelle sa voix d'ange). Quels que soient les professeurs, il a en fait trois niveaux distincts d'apprentissage: (1) le classique européen, (2) le populaire hispano-colombien (*romancero*) et (3) l'amérindien. Si bien que, quand il partit pour l'Europe, ce mouvement migratoire, d'un certain point de vue, fut davantage une continuité qu'une coupure. Ce voyage, s'il a créé des ruptures à d'autres niveaux, s'inscrivait dans une logique de l'apprentissage culturel. Jorge continuait l'expansion des pratiques indigènes en allant s'immerger dans d'autres traditions. Il faut ajouter qu'il a subi un traumatisme de réfugié politique.

En rendant toujours mobile le rapport entre centres et périphéries, Jorge démontre que chaque culture peut garder son identité et même consolider ses

principes de base, à la manière intraculturelle, tout en se dynamisant dans un échange transculturel.

> Georges Goormaghtigh est né en Europe, en Belgique. Son premier instrument fut le violoncelle. Impressionné par Pablo Casals, le musicien a commencé à se constituer un répertoire qui fait la part belle aux suites de Bach. Attiré par les langues orientales, Georges va à Paris y apprendre le chinois. Il rencontre Tràn Van Khê, professeur vietnamien qui lui fait écouter des enregistrements de *qin* (cithare chinoise). Nous sommes alors en 1968 et Georges a vingt ans. Puis il part pour la Chine. Il se retrouve à l'ambassade belge de Pékin, rare européen plongé dans le maoïsme et autrement qu'en théorie. Il part étudier à Hong Kong où il rencontre une vieille dame qui devient son maître de *qin*, instrument réservé à un public instruit.

Quel est le centre d'apprentissage de Georges ? Peut-on dire qu'il a appris ses manières en Europe (Belgique et Suisse) et son instrument en Chine ? Peut-on dissocier de façon si nette une éducation musicale d'une éducation « tout court » ?

La famille est généralement le milieu de l'éducation primaire, celle des techniques quotidiennes. Mais qu'en est-il d'une famille comme celle de Paco qui, en même temps, lui transmet les techniques extra-quotidiennes ? Cette famille se distingue par son rôle culturel de transmetteur de techniques. Sans même tenir compte du contenu ni chercher à décrire le sens des rituels, la famille de Paco maintient vivante une tradition du corps. C'est un souci de conservation de la culture qui crée des cycles rituels soigneusement codifiés (les transitions évoquées dans l'introduction). Ces cycles sont nécessaires pour que chaque génération puisse reproduire les rôles tels que celui de danseur ou celui de guérisseur. Il faut des codifications de mouvement pour que, même hors de la supervision du groupe dans le centre, tout individu puisse avoir la possibilité d'exister de façon excentrique. Seule une mise en mouvements peut donner cette garantie. Du rôle culturel de la famille-transmetteuse, on peut déduire l'attitude vis-à-vis de l'enfant qui manifeste un intérêt pour l'apprentissage des arts d'expression.

Les techniques sont des exercices du corps qui, dans certains cas, peuvent nécessiter une éducation physique complète. Dans le cas de Georges, on parlera d'une rééducation posturale puisque, du violoncelle au *qin*, du maintien européen au maintien chinois, il a dû revisiter ses codes corporels pour pouvoir aborder l'instrument. Cela se produit avec un même instrument. De la guitare acoustique à la guitare électrique, du jeu assis au jeu debout, du doigté à l'utilisation du *slide*, le musicien revoit son éducation posturale pour être confortable et pour être dans l'esprit de l'instrument. Le *qin* a formé Georges parce que cet instrument est porteur des techniques d'une culture donnée.

Les techniques extra-quotidiennes impliquent la présence de maîtres. Pour certains (Paco), ces techniques sont simultanées à celles de tous les jours ; pour d'autres (Isabelle), les séquences se suivent. L'enfant qui acquiert les deux types de techniques en même temps va les intégrer différemment de l'individu qui en apprend une partie comme enfant et une autre comme adulte. Au moment

d'un choc migratoire, ces expériences se traduiront différemment, mémoires et interprétation des souvenirs. La relation avec les maîtres est particulièrement importante dans l'hypothèse d'une migration, car les maîtres incarnent des centres d'apprentissage, des points de références. Georges a connu au cours de son expérience des séquences d'apprentissage qui l'ont fait passer des techniques quotidiennes aux extra-quotidiennes et réciproquement. Après avoir été éduqué et avoir appris le violoncelle, il s'est dirigé vers les arts orientaux. L'apprentissage du violoncelle et celui du *qin* sont également extra-quotidiens mais, avec le *qin*, Georges entre dans un nouveau système de techniques quotidiennes. Peu à peu, à travers la pratique de l'instrument et avec son maître, il a acquis une deuxième série de techniques quotidiennes, chinoises. C'est une deuxième éducation. On devine que cette expérience peut être appliquée aux situations de migration. Dans les cas de musiciens exilés, l'instrument est repris, « revisité » comme une porte vers l'éducation d'origine, amnésiée par les traumatismes associés à la migration.

La relation entre maître et élève ne remplace pas celle qu'il y a entre l'enfant et ses parents : elle la complète. Il s'agit d'une relation privilégiée : l'élève est seul avec le maître, un rapport de un à un. Dans la danse, les Orientaux respectent la croissance de l'élève. L'âge des « os verts », la puberté, ces stades sont considérés. Les maîtres adaptent leurs exercices à ces moments de vie. On n'a pas cette attention dans certains sports de compétition, internationaux, lorsqu'on force des enfants et jeunes adolescent(e)s à risquer leur santé et leur croissance. La relation maître/élève est donc inscrite dans une tradition. L'histoire de Paul Grant, Américain blanc des Etats-Unis, se distingue de celle de Georges :

Paul est né aux Etats-Unis. Pendant les sept premières années de sa vie, il vit principalement en Orient par le fait des déplacements professionnels de ses parents. Elevé en famille, il est néanmoins plongé dans un système éducatif d'inculturation qui est oriental (Corée, Japon). Il apprend le piano avec sa mère qui est aussi chanteuse classique et de gospel. Il se met un peu à la guitare et trouve son instrument: la batterie. Il tourne avec des groupes et, nous sommes dans les annéees 1960, il est fasciné par la musique indienne popularisée par George Harrison. Il assiste au festival de Monterey auquel participe Ravi Shankar. Paul est fasciné par l'impact de cette prestation sur le public[6]. Il passe de la batterie aux *tabla* avec un maître indien vivant en Amérique.

Paul part pour l'Inde vivre dans un ashram, pour étudier la musique. Il apprend le *sitar* sur place tout en travaillant sa percussion. Il observe que parmi les éléments de la batterie, le gros tom est à droite, alors qu'avec les *tabla*, le tambour basse est à gauche: de cette disposition il trouve une logique qui, du point de vue postural, est très confortable. Attiré par les cultures du nord de l'Inde, il va s'intéresser au *santur*, un instrument dont les répertoires l'amèneront également en Iran, et il travaille la musique classique persane.

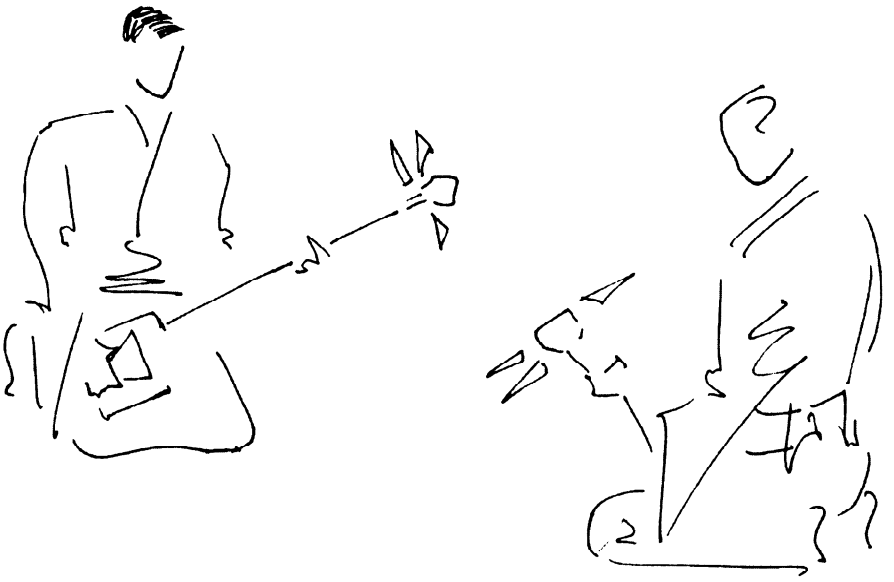
L'organisation des musiques étudiées et la complexité des structures rythmiques incluent dans l'apprentissage un travail de respiration et de voix. Avec les *tabla*, il accompagnera des danseurs de *Kathak*, en vocalisant les rythmes alors qu'il les joue, suivant les pieds des danseurs. Dans son corps transformé, Paul associe ses mains et sa voix, son esprit et sa posture selon des arrangements qui ne figurent pas dans les apprentissages de son centre culturel d'Américain blanc.

Dans cette histoire, le centre culturel est bien aux Etats-Unis mais Paul a appris ses premières techniques comme un individu bi-culturel. Sa progression vers la percussion connaît un passage transculturel de la batterie aux *tabla*, puis une variation avec le *santur* qui se joue avec des mailloches. Parallèlement, il y a une progression transculturelle de la guitare au *sitar*. La rééducation posturale de Paul – techniques extra-quotidiennes – est d'autant plus complète que s'y ajoutent la respiration et la voix, utilisées dans un système de vocalisation de la danse indienne. Le partenariat avec le danseur *kathak* fournit à Paul des éléments qui ne sont pas qu'extra-quotidiens: dès qu'il s'introduit dans un mode, il acquiert, comme Georges en Chine, une deuxième éducation des gestes de tous les jours.

Dans la migration, il n'y a pas d'âge pour être mis au défi d'apprendre. Le migrant est donc sollicité à n'importe quel moment de sa vie ; sa pré-expressivité doit pouvoir être reconsidérée à n'importe quelle phase de son évolution. Alors, lorsqu'il migre, l'individu transporte son centre vers une périphérie avec la responsabilité paradoxale d'en faire un centre, par loyauté et par besoin de survie, ne serait-ce que pour quelques personnes. Ses références deviennent incertaines.

---

[6] Ravi Shankar présenta un arrangement de pièces courtes et non pas de longs *ragas* traditionnels: il fallait rendre la musique accessible aux Occidentaux.



Comment peut-il savoir si son comportement respecte les loyautés ? Cette performance de sa culture correspond-elle à l'attente de ceux qui sont restés ? Dans le nouveau pays, sa coexistence avec d'autres immigrés, d'autres groupes ethniques ne finit-elle pas par être le nivellement de toutes ces cultures en amalgame ?

La performance

Des conditions ci-dessus découle le sens de la performance. Ce sera *efficacy* ou *entertainment* (Schechner 1988). Si la culture dont vient le *performer* est menacée, il devra créer ou recréer un système rituel pour assurer la conservation de ses traditions. Si sa migration ne comprend pas cette menace, on aura, par exemple, un *performer* en tournée qui donne des spectacles. Il peut d'ailleurs parfaitement représenter des rituels ou des danses comprises dans ce que le tableau des publics (voir plus haut) appelle la situation rituelle/accidentelle. Dans l'exil, on trouve plutôt le besoin d'une identification à sa collectivité qui joue alors un rôle de «superviseur culturel». La performance est de nature culturellement conservatrice et fait partie d'un système rituel nécessaire à la continuité de la culture, et cela où que l'individu se trouve. En fait, la performance est secondaire : ce qui compte est la préparation à la performance. Au tir à l'arc, le fait de décocher la flèche n'est pas le but recherché ; la concentration qui précède est une méditation et elle permet de s'imprégner de l'idée du tir à l'arc sans que la signification dépende uniquement du geste physique de décocher la flèche.

Hagyi Saé est danseuse Buyo dans le théâtre Kabuki (pratique née au XVII[e] siècle et introduite par les femmes, dans les quartiers de plaisir). Née au Japon d'une famille d'artistes, elle a migré en Europe alors qu'elle était déjà adulte. Elle y enseigne son art dans une école fondée par son maître. Saé, lorsqu'elle décrit son apprentissage, parle d'abord de la cérémonie du thé. Elle dit même qu'elle aurait fort bien pu se spécialiser dans cette pratique aux dépens de toute autre. Au moment de commencer son éducation de danseuse, elle a appris à jouer du *shamisen*, instrument à trois cordes qui est à la base du travail du danseur Kabuki. Pour Saé, l'intégration des trois techniques, cérémonie du thé, jeu du *shamisen* et danse Buyo s'articulent naturellement.

Kanzaki Hideichi a aussi commencé avec la cérémonie du thé qu'il considère comme fondamentale. C'est une technique extra-quotidienne qui est utilisée dans la vie de tous les jours, notamment dans la pratique de l'hospitalité. Il apprend aussi le *shamisen* mais pour une danse différente, le *Jiuta-mai* (*Jiuta*, musique de chambre basée sur la *shamisen*; *mai*, danse pour invoquer les divinités et qui n'est pas supposée être un spectacle). Hideichi est maintenant un *onnagata* (danseur spécialisé dans les rôles féminins). Dans sa formation de danseur, il a aussi appris d'autres rôles et notamment les très importantes scènes de combat chorégraphiées selon le *taté* du *kendo* (un art martial). De plus, Hideichi enseigne la langue japonaise dans une université européenne après avoir préalablement passé dix ans à San Francisco.

Lee est une japonaise-américaine qui désirait faire une exploration sur son identité de bi-culturelle. Elle était née à Tokyo et avait migré vers la Californie. Ses parents étaient restés au Japon, mais venaient fréquemment aux Etats-Unis. Lee raconte que, quand elle voit son père au Japon, elle procède à la cérémonie du thé. Elle prépare le thé, le lui apporte selon le rituel. «Mais quand je le vois en Californie», dit-elle en riant, «je lui dis 'Hi Dad !' et je vais lui chercher une bière dans le réfrigérateur».

Ces trois personnes ont en commun un arrangement de techniques quotidiennes et extra-quotidiennes qui combinent le rôle féminin, la cérémonie du thé et le mode de relation que cette association implique. Même hors du centre d'apprentissage d'origine, les *performers* ci-dessus ont maintenu, chez eux, la cérémonie du thé, ce rite conservateur codifié, référence culturelle d'autant plus nécessaire qu'on est éloigné du centre. Car être éloigné du centre signifie qu'on est éloigné de toute «supervision» culturelle par le groupe de référence ou la communauté ethnique. Il s'agit d'une «masse critique», représentation ethnique à l'étranger (Beiser 1987) ou centre d'apprentissage culturel qui a «fait des petits». Le fait qu'il s'agisse d'un apprentissage est primordial car quand on parle de techniques, on parle d'art.

En latin, *ars*, se traduit par art mais aussi par génie, science[7] et technique. L'art est donc tout cela. C'est une science comme l'est l'anthropologie culturelle dans

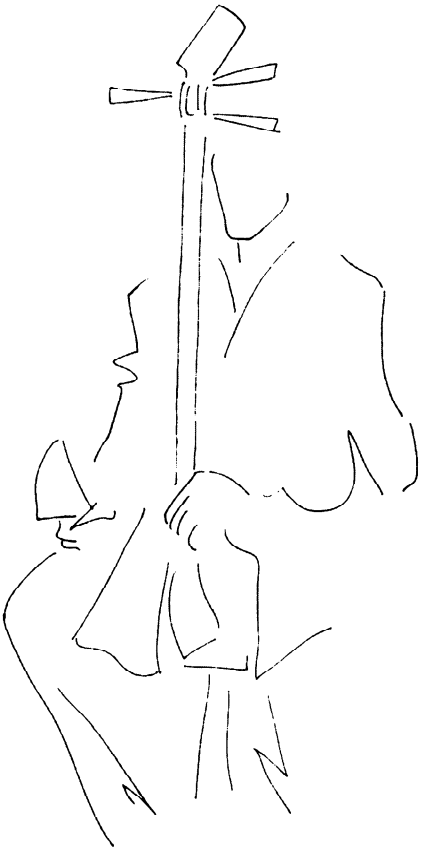
[7] *Ars sine scientia nihil* rappelle Laurent Aubert (1991 : 97), empruntant cette formule au maître parisien Jean Mignot à propos de la construction de la cathédrale de Milan en 1398 et en réponse à l'opinion : *scientia est unum et ars aliud*. «Sans la science, l'art n'est rien, ce qui sous-entend», poursuit Aubert, «que la science est la connaissance des lois universelles et que l'art détermine

son travail sur la biologie et la phsyiologique du *performer*. C'est la technique dans le titre-même du livre de Barba et Savarese (1991), *The Art of the Performer*. Mon insistance sur la technique du corps est en partie le résultat d'une prise de conscience de l'arrogance de la parole. Lorsqu'on « évalue » un migrant ou une autre personne qui ne dispose pas d'une fluidité du langage verbal et d'un vocabulaire qui correspondent à celui de l'évaluateur, on diagnostique trop souvent des inadaptations ou autres tares. Le contenu verbalement exprimable mène à des malentendus dans les situations de personnes étrangères malades et devenues même chroniques (Arpin 1989, 1990). On ne tient compte que de la mémoire intellectuelle et de la performance verbale (dans le sens de « qualité d'interprétation de la langue parlée ») sans regarder cette autre mémoire, celle du corps. Quand celle-ci parle d'événements traumatiques, il va falloir réparer, et c'est là que nos techniques de *performers* interviennent. Ce n'est pas le contenu qui modèle le corps du *performer* professionnel, c'est ce qui se retrouve à chaque performance : les exercices, les répétitions. Ce n'est pas le spectacle bien léché qui nous intéresse, c'est le travail en cours. La représentation est faussée par le jugement du public. Elle doit rester une étape, pas une fin. Confronté à son public, le *performer* est toujours défié dans ses références. La migration apporte une nouvelle dimension à la performance car elle introduit des contrastes, notamment au sein des relations entre musiciens et publics.

La migration

La migration peut se dérouler calmement ; elle peut être une suite de chocs. Les traumatismes peuvent altérer la capacité d'un individu de se souvenir. Mais son corps garde des éléments de mémoire qu'il va ressortir de façon souvent désorganisée et à des moments inattendus. Quel que soit le déroulement de la migration comme déplacement, le migrant doit faire des deuils : de son pays, de sa famille, de son métier, de ses privilèges, etc. Ces deuils font des trous dans la mémoire. Parfois, il faut des années avant d'avoir la preuve qu'une personne disparue est bien morte ; entretemps, on vit dans le doute et les faux espoirs. Parfois l'émigré a bien récupéré, son esprit est libéré de certaines tensions mais son corps vit toujours à un autre moment et porte les stigmates de douleurs qui se sont incrustées. L'esprit a oublié la prison et les tortures, ou plutôt il les a rationalisées, alors que le corps en

leur application à un domaine particulier de l'activité humaine. Ainsi un object manufacturé comme un instrument de musique n'est pas beau par surcroît ; il l'est dans la mesure où son aspect visuel ne contredit pas les impératifs de son usage, mais où il les conforme et les renforce, y compris sur les plans psychologique et symbolique. L'ornement n'est jamais gratuit, il caractérise l'objet ou l'oeuvre, comme l'art caractérise l'acte de l'artiste ou de l'artisan ». Sans désaccord avec ce qui précède, je préfère jouer avec les mots car ce ne sont que des mots. D'autre part, notre époque utilise trop les mots pour invalider les uns avec les autres. Quelles sont les chances de l'art face à la science, à une époque où les alibis économiques cherchent à rendre « inutiles » ce que l'on n'arrive pas à contrôler ?



parle, les hurle, les montre avec force, une force qui peut rendre le migrant invalide. Devenu invalide, le migrant se trouve également chronicisé dans son invalidité car les institutions sociales le voient comme un malade, ou pire comme un chronique. On en oublie qu'il est un conquérant, un transmetteur, un éducateur, un modèle, un *performer*. Réduit au statut de chronique, sa culture est banalisée (Arpin 1989, 1990)

Pour réussir sa performance, le migrant doit pouvoir disposer de certaines conditions. Ce sont les conditions de la performance. Pour un musicien, par exemple, il s'agit de scène, de micros et d'amplificateurs, d'éclairages, d'auvent en cas de pluie, de console, d'enregistrement, de contrat, de cachet, d'hôtel, de déplacements, de *groupies*, d'interviews, de critiques, etc. Ces termes suggèrent un environnement scénique qui constitue un ensemble d'articulations. Le musicien en migration peut, dans le meilleur des cas, emporter son instrument avec lui, ou devoir se contenter de sa voix. Cependant, ce migrant transporte son art, son style, ses techniques qu'il pourra éventuellement exercer sur d'autres instruments qu'il trouvera dans le nouveau pays. Il doit aussi transporter les aspects du *performer* que sont l'identité de sa personne et celle de sa communauté. Dans le pays d'origine, il jouait de la musique ; pourtant, il faisait bien davantage.

Ozan Çagdaş est né en Turquie. Elevé dans des conditions privilégiées, il vivait dans un hôtel que tenaient ses parents et où défilaient des gens intéressants, engagés dans les arts, la politique. De ces années, il a gardé un souvenir très stimulant et des motivations pour commencer dès l'âge de douze ans une formation de musicien. Le *saz* devient son instrument pour pouvoir porter l'histoire, la littérature, la poésie à travers le pays. Troubadour passant de village en village, il apportait la langue turque mais aussi celle des Kurdes, car Ozan n'est pas un partisan politique. Son choix était de propager les richesses de sa culture et de cette autre culture incluse dans son territoire.

Son activité l'a fait passer à travers diverses brimades, arrestations, emprisonnements, ostracismes. Devenant intenable, la situation l'a forcé à

l'émigration. Il n'avait pas son *saz* avec lui lors du voyage mais il en avait toute la mémoire enregistrée alors par son corps, avec cette mise en scène de la transmission de la culture. Les traumatismes avaient laissé leurs marques, mais les codes de mouvements étaient imprimés en lui. Il lui a fallu du temps pour digérer ce qui lui était arrivé; il était anxieux de pouvoir exister à nouveau et, si possible, avec ce rôle si important qui était le sien au cours de ces tournées. Hors de son pays, un émigrant se retrouve avec d'autres qui, comme lui, ont immigré dans le nouveau pays. Ils forment une communauté qui aura besoin de se rassembler avec cette mémoire et ce besoin de continuité culturelle. Maintenant Ozan enseigne son art. Il ne veut pas être payé parce qu'il pense que son activité est d'une autre nature que professionnelle. Son enseignement a retrouvé son sens ancien, celui du troubadour, qui existait bien avant qu'Ozan ne soit né. Pourtant, les traumatismes se manifestent encore: il arrive qu'au moment de se produire, il ne puisse plus chanter, qu'il ne puisse plus jouer.

D'autres *performers* avaient le choix. Saé et Hideichi ont quitté le Japon de leur propre initiative, sans violence. S'ils regardent derrière eux, le Japon y est toujours; ils peuvent y retourner quand ils le désirent, serait-ce le prix du voyage. Georges et Paul peuvent aussi retourner à volonté dans leurs pays respectifs, la Belgique et les Etats-Unis. C'est bien là qu'ils sont nés. Cependant, ils ont eu une deuxième naissance qui leur a donné de nouvelles «familles». Par solidarité, par empathie, ces musiciens-là vont se trouver non seulement une nouvelle organisation posturale, mais aussi de nouvelles motivations quant à la continuité de la culture. Ils ont acquis les techniques, ils ont laissé entrer les atmosphères en eux et ils se sont donnés à leur art au point que parfois on ne remarque plus qu'ils sont «étrangers».

La migration provoque des conflits de loyauté. C'est cela qui déchirait Ozan tant qu'il n'avait pas pu trouver une équivalence de son rôle, hors de sa terre. Cet exemple montre combien le musicien est autre chose qu'un interprète, surtout là où l'on ne fait pas de distinction entre les différentes pratiques. L'ensemble musicien, danseur, acteur en un seul *performer* contraste avec les subdivisions occidentales où l'on trouve des catégories comme danseur classique, musicien de jazz, acteur comique. Hideichi a été formé pour la cérémonie du thé, il est *onnagata*, mais il a aussi appris les autres rôles, y compris les rôles comiques; il est musicien et, par sa compétence, agit également en *theater scholar*, historien du théâtre dans sa conceptualisation globale, à quoi s'ajoute sa pratique de professeur de langue japonaise.

Ozan et Hideichi ont des trajectoires de migration différentes. Entre eux, les conditions scéniques et le déroulement de l'action varient. Reste le problème des loyautés. Ces deux artistes sont répondants de leurs collectivités. Hideichi n'a pas les mêmes pressions qu'Ozan. Pourtant, sa transmission est aussi celle de la collectivité qu'il représente. Il faut ajouter que la performance ne transmet pas que le déplacement dans l'espace. Elle apporte aussi les changements dans le temps: Japon traditionnel et moderne, Turquie traditionnelle et moderne. On imagine

combien l'anxiété d'un immigré peut augmenter lorsqu'en plus des difficultés existantes, il ne se sent plus capable d'assumer sa représentation collective.

Dans son nouvel environnement, le musicien est confronté au fossé entre sa connaissance de sa culture et les possibilités qu'il a de les appliquer afin que cette culture vive. Comment va-t-il procéder ? Peut-il simplement continuer comme Hideichi ou doit-il, comme Ozan, recréer des conditions de performance ?

Discussion

Mon travail en migration et santé se heurte souvent à la manie des diagnostics. C'est cette mise en boîtes au sens propre qui m'avait d'ailleurs engagé à prendre de la distance par rapport à ma formation médicale pour pouvoir remettre les choses en place, c'est à dire « en terrain ». C'est la médecine qui fait partie de la culture, pas l'inverse. Si on laisse la culture s'institutionnaliser, on favorise sa banalisation. Ce qui m'intéresse est de comprendre certains aspects du rôle culturel des *performers*-musiciens, pas de faire une carte ethnique des musiciens rencontrés. Pour cette raison, je les ai présentés à travers les thèmes de l'éducation musicale, de la performance et de la migration. Ils sont de cultures diverses, ce qui permet d'observer les différentes manières de procéder dans une activité qu'ils ont en commun. Leurs évolutions respectives relèvent de progressions intraculturelles. Une étude transversale générale, transculturelle, pourrait impliquer des aspects de « world music » (voir plus haut, les définitions de Patrice Pavis). L'étude transculturelle thématique (éducation, performance, migration) facilite la comparaison tout en respectant les caractères intraculturels. Dans chaque centre d'apprentissage culturel se rencontrent des styles et des instruments, ainsi que les techniques qui leur correspondent. Que les musiciens soient du crû ou soient étrangers est secondaire au fait qu'ils ont acquis les mêmes techniques (extra-quotidiennes). En migration, le musicien exporte ces techniques ; il exporte ainsi l'*efficacy* de son art puisque ce sont les conditions de performance qui voyagent avec lui.

A ce point de la discussion, il n'est toujours pas question de fabriquer des catégories. En me basant sur la dynamique migratoire et ses stratégies, je voudrais proposer une réflexion sur des thèmes, comme précédemment. Il ne s'agit pas de classifier, mais d'examiner comment les *performers* répondent au défi de la migration. Deux choses me frappent : l'une est le travail, l'autre est la motivation qui en est le combustible.

Le travail : urgence vs maintien

Quand Saé et Hideichi regardent en arrière, le Japon est toujours là, intact. Leur pays existe et il est reconnu. La pratique de la danse et de la musique leur permet de transmettre leurs apprentissages et de diffuser leur culture. Ils peuvent aller au Japon pour se ressourcer ; ils peuvent inviter leurs maîtres à venir enseigner en

Europe. Quand Ozan regarde en arrière, le Kurdistan n'est toujours pas là. Il n'est pas sur la carte et il n'est pas reconnu, en particulier par les territoires dans lesquels il devrait s'insérer. Le musicien juif, conteur yiddish de la deuxième guerre mondiale, le musicien et conteur bosniaque d'aujourd'hui regardent en arrière. A des époques distantes, pas différentes, ils voient des pays qui existent mais qui sont dévastés, des collectivités auxquelles on s'identifie avec peine car elles sont décimées. Parfois on ne peut pas, on ne doit pas s'identifier, car le risque est trop grand[8].

Dans certains cas, il suffit de maintenir la tradition par la pratique, notamment de la musique et de la danse. Dans d'autres situations, il faut agir en urgence car la tradition est en danger de disparaître. Les gens sont massacrés par la guerre; le cadre scénique est perdu en raison de la destruction des centres d'apprentissage. Transmettre devient une garantie de survie de la tradition. Dans ces conditions, on est plus tendu, plus anxieux et la transmission de la culture devient une douleur permanente. La peur d'avoir quelque chose aux mains, aux jambes devient une idée fixe qui peut se transformer en symptômes véritables. Il faut se garder de croire que l'absence d'urgence géographique et historique implique une absence d'éléments traumatiques. Sans que la collectivité soit menacée ou décimée, l'individu qui a émigré peut avoir ses propres déchirures et ressentir une urgence, moins ethnique peut-être, mais tout aussi harcelante.

L'anxiété causée par cette responsabilité de transmettre sa culture peut être allégée si le *performer* dispose d'une solide référence technique. Dans des moments de désarroi, on peut oublier des choses importantes. Quand elle est traumatique, la migration peut créer des zones d'amnésie. Toutefois, la mémoire du corps est vivante. Dans certains cas, l'individu va bien et son corps se rappelle de tortures et d'emprisonnement. Dans d'autres cas, l'individu va mal et le corps vient le secourir par la mémoire des techniques d'apprentissage culturel.

Le travail: les apprentissages du corps

Les centres d'apprentissage changent avec la migration. Certains sont détruits; il faut donc les reconstruire. Pour cela, les *performers* doivent reconstruire les techniques: ils sont des *fondateurs de traditions* (terme utilisé par Barba et ses collaborateurs dans le travail de l'ISTA et titre de la session d'août 1994, à Londrina, Paraná, Brésil: *Fundadores de tradição*). Un fondateur de tradition ne réinvente pas un contenu, elle/il reconstruit les conditions qui permettent de ranimer ce contenu.

---

[8] Le *performer* est une *voix*. Il ne s'agit pas ici de phonation mais de la représentation symbolique de soi et de sa collectivité. Dans les groupes d'intérêt que cherchent à séduire les candidats électoraux en campagne, on trouve la « voix » des minorités ethniques, celle des sans-abris, la « voix » des lesbiennes et gays, celle des nationalistes, etc. Cette voix est bien distincte de la voix chantée, précisément parce qu'elle est souvent silencieuse. Quand Mère Courage entend la fusillade qui tue son fils Petit-Suisse dans les coulisses, la douleur est si forte que, lorsque sa bouche s'ouvre pour crier, aucun son n'en sort. Helen Weigel, actrice de Brecht, a donné à cette scène son intensité en prolongeant ce cri silencieux. Dans les situations de migration, un tel « cri » peut durer une vie.

Les centres voyagent en périphérie où ils «font des petits», centres excentriques, Little Italy, Chinatown, Little Havana à New York ou Montréal, la rue des Rosiers de Paris et autres regroupements soudés par des activités communes et liées au centre d'origine : théâtres ethniques, restaurants ethniques, réseaux de commerçants, etc. Dans les déplacements des *performers*-musiciens, leurs styles et leurs instruments deviennent des moyens de mesure de l'apprentissage. On peut observer les changements apportés aux styles, les fusions, les influences étrangères. On peut apprécier les transformations opérées sur les instruments, autre bois, autres cordes, autres résines. Ultérieurement on pourra apprécier les changements sur le corps même du musicien. Le passage d'une position assise à une position accroupie, la nouvelle habitude de jouer sur scène frontale plutôt que sur une scène entourée par le public, tout cela va développer des réponses du corps à de nouvelles techniques.

Dans l'observation des techniques du *performer*, on peut aussi distinguer deux types de corps: (1) le corps qui a appris les premières techniques quotidiennes à un moment de vie, généralement l'enfance, et les techniques extra-quotidiennes plus tard dans la vie de l'individu; (2) le corps qui a appris les techniques quotidiennes et les techniques extra-quotidiennes au même moment de la vie, généralement l'enfance.

Le premier cas est plus courant pour un Européen, mais c'est le deuxième corps qui sera plus familier à d'autres cultures. Aussi, quand on diagnostique *des corps de sinistroses*[9], on part trop souvent du principe que les techniques extra-quotidiennes s'apprennent après les autres. Si l'on considère qu'il peut y avoir une simultanéité, on doit alors reconsidérer ce système diagnostique, invalidé par l'absence d'observation fondamentale sur la formation du corps. Isabelle et Paco m'ont permis d'illustrer ce contraste entre les moments d'apprentissage. Je rappelle que la migration est une série d'événements mobiles. Des migrants venant de la même vague migratoire peuvent vivre des moments différents de leur expérience et de leur compréhension de cette expérience. Quand Ozan chante pour les Kurdes, il peut fort bien ne pas être compris, précisément en raison de cette question de moments. Quand Jorge chante et qu'il fait vivre son apprentissage lyrique, il peut être déroutant pour des Colombiens qui connaissent plutôt son travail de rassembleur ethnique.

Les fondateurs de traditions ne sont pas que des techniciens. Ils utilisent les techniques pour alimenter leur motivation. Celle-ci défie toute classification, car elle se retrouve chez tous les musiciens que j'ai rencontrés.

---

[9] Par «corps de sinistroses», je veux évoquer ces corps qui sont devenus langage, par le biais de manifestations somatiques. Ce phénomène est courant dans les situations où des immigrés n'ont que ce recours pour exprimer leurs difficultés d'adaptation. «Sinistrose» n'est pas un terme exclusif. Il est compris dans l'ensemble des manifestations corporelles qui se mettent en avant de la problématique de fond (anorexie, par exemple). «Sinistroses»: voir Arpin, 1989, pour une référence de base.

Le revitalisme

A oficina do Zé Luis, bairro da Federação, Salvador da Bahia

Zé Luis Lopes est un homme d'environ quarante ans. Il est *filho de santo* (initié) et très empreint de l'éthique généreuse du *candomblé*. Il tient un commerce de voitures d'occasion et de pièces détachées dans un garage de *Federação*, un quartier populeux et pauvre de Salvador. Dans son garage (*a oficina*), il organise des *pagode de samba* («jam session» de musiciens de samba). Ils jouent un répertoire axé sur Bahia et essentiellement composé par des bahianais, tels Chocolate da Bahia, les musiciens de Timbalada et d'Olodum.

Les *pagodes* durent aussi longtemps qu'il le faut, c'est à dire jusqu'à point d'heure. Les musiciens sont interchangeables. Celui-ci se lève et va remplacer un autre au *pandeiro* (tambourin). Celui-là passe son *reco-reco* (râcleur à baguette) à son voisin pour donner le *tom de marcação* (rythmique sur tambour grave). Ainsi, la musique ne s'arrête jamais, chacun prenant une pause à tour de rôle.

Ces musiciens ont d'autres activités en commun. A Salvador, Ilê Aiyê est le plus important *bloco africano*[10] du carnaval de Bahia. C'est aussi une association qui, pendant toute l'année, s'occupe de l'éducation des enfants de la rue. Les musiciens de Timbalada ou ceux d'Oludum participent à ces programmes, utilisant la musique de la même façon que dans les films afro-américains on utilise le basket ball comme plateforme pour ces enfants qui sont voués à la délinquance et autres difficultés. Vôvô, le fondateur d'Ilê Aiyê est aussi un homme du *candomblé*. Son travail avec les enfants comprend un enseignement de l'Afrique par le *candomblé*. Puis il y a cette Afrique d'où viennent le *reco-reco*, la *cuica* et les rythmes dont les codes d'origine sont inspirés des régions dont des esclaves sont issus. Zé Luis s'occupe de beaucoup de familles et d'enfants dans Federação. Sa femme et lui coordonnent de tels programmes avec leurs moyens de personnes pauvres et débrouillardes. Ce travail avec les enfants de la rue (*tirar a criança da rua*) est un travail de renouveau. Bien au delà de la contestation ou de la revendication ethnique, il s'agit d'un travail de fond, un travail d'apprentissage ethnique de centres culturels lointains dans le temps et éloignés dans l'espace, retransplantés à Bahia.

[10] Le *bloco* est un groupe de quartier qui défile pendant le carnaval. Les participants dansent derrière le camion où se trouvent les musiciens; ils tiennent une corde qui délimite le groupe dans une formation en carré.

Les musiciens de l'urgence sont plus souvent confrontés à de tels besoins. Jorge avait en tête cette responsabilité lorsqu'il a organisé les rencontres avec les Indiens de son pays et des régions voisines, effectuant des tournées avec les instruments traditionnels. Il a fait un travail de fondateur de traditions dans sa propre terre. Ozan l'a fait dans sa terre, passant de village en village, puis il le fait en terre étrangère où il fonde les traditions d'un peuple mal délimité dans son existence, d'un pays non existant sur les cartes de géographie.

Les musiciens et autres *performers* qui travaillent à maintenir les traditions agissent de même sans être soumis à ces mêmes pressions. L'apprentissage de la cérémonie du thé, du *shamisen* et de la danse (*nihon lauyo*) sont articulé dans une logique japonaise qu'il faut maintenant transmettre ailleurs. Il n'y a pas cette urgence mais il y a ce casse-tête: comment faire entrer la cérémonie du thé dans une logique extra-japonaise, alors qu'au départ on est venu s'intéresser à la musique et à la danse ?

Qui sont Paul, Georges et les autres *performers* qui ont « élu domicile » dans les apprentissages des autres cultures que la leur. Ils ont épousé les postures, appris et adopté les techniques. Ils ont laissé l'âme de ces musiques entrer en eux et leur corps s'est transformé avec la complicité de leurs instruments. Mais qu'en est-il de leur rôle dans cette démarche revitaliste ? Pratiquant le *Mississippi Delta Blues* depuis plus de trente ans, j'ai souvent eu l'occasion de me poser cette question. Pour apprendre tel doigté, tel texte, il a fallu remonter le Mississippi et le Yazoo River, visiter Natchez, le plus grand marché d'esclaves à une époque, Vicksburg, site de la Guerre d'Indépendance. Chaque phrase, chaque séquence de *bottleneck* raconte le centre d'apprentissage. De plus, le Delta est une périphérie de l'Afrique de l'Ouest. Paul découvrant le *santur* a aussi voyagé ainsi dans le nord de l'Inde et en Iran ; Georges l'a fait de Beijing à Hong Kong. *Santur, qin, Dobro guitar* restent parfois le seul lien entre des géographies qui ne se reconnaissent plus dans leurs Histoires déchirées, mélangées, confuses.

Tout *performer* soucieux de restaurer une pratique culturelle devient fondateur de traditions. Par là même, il reçoit (et se donne) la tâche de transmettre cette culture et s'engage dans une relation plus axée sur l'*efficacy* que sur l'*entertainment*. Le public est invité, sinon à jouer, du moins à faire ce voyage explorateur d'Histoire. En discutant du procédé de recherche par thèmes, je constate que l'éducation, la performance et la migration se prolongent depuis la technique jusque dans la motivation :

L'**éducation** musicale, avec son imbroglio de techniques quotidiennes et extra-quotidiennes, finit par évoluer vers une autre dimension éducative. Le *performer*-musicien devient maître avec ses élèves et devient guide dans des entreprises telles que le programme *tirar a criança da rua*. Outil de transmission de l'Histoire, l'instrument de musique entre naturellement dans cette éducation aux enfants qui sont des fondateurs de traditions. Libres des contraintes de modèles théoriques, les enfants fondent les traditions avec des techniques spontanées, donnant ainsi de la vie à la transmission culturelle.

La **performance** de la musique conduit musiciens et publics hors des limites du spectacle vers un parcours privilégié, parfois sacré. Ensemble, musiciens et spectateurs-participants explorent les chemins qui leur permettront ultérieurement de fonder les traditions. Peuvent se joindre aux musiciens des personnes comme Paul, Georges et moi qui nous retrouvons impliqués dans la restauration d'une culture qui, à défaut d'être celle de notre origine, nous permet de nous reconnaître par complémentarité avec nos affinités.

La **migration** est un mouvement vivant car elle favorise les échanges. Ce mouvement est aussi perturbateur, car il interrompt des vies, des plans de vie, des carrières, des ambitions, des trajectoires. On peut tout aussi bien envisager ces interruptions comme autant d'occasions de changer de direction, de se remettre en question et de renaître. Dans cette situation, le terme de revitalisme (ou renouveau) reprend tout son sens. En renaissant, en ranimant sa culture, on prend acte des changements provoqués par le mouvement et on se remet à vivre en recréant sa propre culture. Remis en cause par les interruptions et les changements de cap, le migrant est créatif car il doit construire des stratégies. Comme aucune stratégie ne peut être valable pour tous et pour toujours, le défi de la migration est un exercice d'assouplissement permanent.

Le *performer*-migrant est semblable à un artiste de rue. Il ne dispose pas d'un théâtre, ni ne peut compter sur un public régulier. Sa performance ne sera pas suivie du début à la fin, car les spectateurs passent, s'arrêtent, repartent. Cette performance doit être sans cesse remodelée dans un effort d'adaptation qui demande souplesse, technique et motivation. Ainsi, la transmission de la culture est une performance vivante.

Références

ANDERSON Robert T.
1973 *Modern Europe: An Anthropological Perspective.* Pacific Palisade, CA: Goodyear.

ARPIN Jacques A.
1989 «Invalidité, médecine et culture (Pour une méthodologie transculturelle adaptée au phénomène dit des sinistroses)», *L'Evolution Psychiatrique* 54(4): 751-770.
1994 «Migration, santé et récession: un nouveau défi pour les sciences humaines», *Médecine Psychosomatique* 2(23): 9-15.
1995 «Patients et professionnels de la santé, partenaires en migration», *Patient Care* 11(4): 27-35.

ARPIN Jacques A. et Franca ONGARELLI-LOUP
1990 «'Sinistrose' ou 'rôle de malade chronique': alternatives diagnostiques», *La Nouvelle Revue d'Ethnopsychiatrie* (Paris: la Pensée Sauvage) 16: 1-17.

AUBERT Laurent
1991 «Les outils du musicien. Typologie des instruments de musique», *in*: *Mondes en musique*, Genève: Musée d'ethnographie: 97-117.

BARBA Eugenio and Nicola SAVARESE
1991 *A Dictionary of Theatre Anthropology. The Secret Art of the Performer.* London: Routledge.

BEISER Morton
1987 «Changing Time Perspective and Mental Health among Southeast Asian Refugees», *Culture, Medicine, and Psychiatry* 11(4): 437-464.

BOAL Augusto
1991 *Teatro do oprimido*. Rio de Janeiro: editôra civilização brasileira (6a ed.).
1992 *Games for Actors and Non-Actors*. London, New York: Routledge. (Introduction: «The theatre of the oppressed in Europe»: 1-39).

CLIFFORD James, and George E. MARCUS (eds.)
1986 *Writing Cultures (The Poetics and Politics of Ethnography)*. Berkeley, etc.: University of California Press.

HASTRUP Kirsten
1995 «Incorporated Knowledge», *Mime Journal*, 2-9.

PAVIS Patrice
1992 *Theatre at the Crossroads of Cultures*. London: Routledge.

SCHECHNER Richard
1985 *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
1988 *Performance Theory*. New York, London: Routledge.

WILSON Lynn
1988 «Epistemology and Power: Rethinking Ethnography at Greenham», *in*: Johnetta B. Cole (ed.), *Anthropology for the Nineties*. New York: The Free Press; London: Collier-Macmillan: 42-58.

Autres lectures

BOEHNLEIN James K., and J. David KINZIE
1996 «Refugee Trauma: overview», *Transcultural Psychiatric Research Review* 32(3): 223-252.

COTTLE Thomas J.
1979 *Perceiving Time: A psychological investigation of men and women*. New York: Wiley.

CROCQ Louis
1974 «Stress et névroses traumatiques», *Psychologie Médicale* 6(8): 1493-1531.
1994 «Les otages et la violence», *Etudes Psychothérapeutiques* 9: 41-66.

HERDT Gilbert (ed.)
1982 *Rituals of Manhood: Male Initiation in Papua, New Guinea*. Berkeley, L.A., London: University of California Press.

PAUL-LEVY Françoise et Marion SEGAUD
1983 *Anthropologie de l'espace*. Paris: Centre Georges Pompidou (collection Alors 1).

SCHWARTZ SELLER Maxine (ed.)
1985 *Ethnic Theater in the United States*. Westport, Conn.; London: Greenwood Press.

SKEEL Rina (ed).
1994 *The Tradition of ISTA*. Londrina, Pa. Brasil: FILO; Holstebro, Denmark: ISTA.

RÉSUMÉ

Les migrations transportent les gens à travers le temps et l'espace. Les événements de cette aventure migratoire sont enregistrés dans la mémoire, ou plutôt les mémoires: d'une part la mémoire intellectuelle, rationnelle et sélective avec laquelle on raconte, mais qui est incomplète car elle tend à combler les trous et à arranger les souvenirs; d'autre part la mémoire du corps qui ne ment pas, mais qui est plus difficile à lire. Ainsi, un migrant peut raconter son itinéraire d'une façon alors que son corps rapporte cette expérience différemment, comme s'il se plaçait dans un autre moment de la migration. La transmission de cette expérience peut être comprise comme un montage de mémoires.

La mémoire du corps ne peut pas être qu'une question de mots. Pour lire le corps, nous avons besoin d'autres compétences que celles du discours. Ce sont, dans cet article, les musiciens qui nous fournissent des clés d'interprétations de la mémoire du corps en migration. Les axes théoriques choisis sont en relation avec l'idée que la migration est un mouvement, qu'il y a des centres et des périphéries d'apprentissages culturels et que, une fois la migration enclanchée, il se produit une restauration de la culture. Au cours de cette démarche, le migrant est envisagé comme un acteur en représentation, ou plutôt un *performer*. Sa performance sera évaluée à travers le regard et la critique des publics auquel le migrant-*performer* s'adresse.

La recherche comprend des rencontres avec des artistes vus dans le cadre d'une consultation de psychiatrie transculturelle, et des artistes vus dans l'exercice de leur art, en dehors de tout contexte de santé. J'ai choisi d'examiner leurs histoires à travers trois thèmes: l'éducation musicale, la performance et la migration (comme catalyseur). La discussion porte sur la question du travail, c'est à dire l'effort et l'aspect technique de la performance: 1) l'urgence et le maintien des traditions; 2) les apprentissages du corps. La conclusion s'appuie sur la notion de revitalisme ou de renouveau, comme motivation de la fondation des traditions dans le contexte de la migration.

ABSTRACT

The unfastened suitcase. *Musicians in migration and the urgency of transmission. Migration moves people through time and space. Events in this migratory adventure are recorded in the memory or rather in different memories. There is the rational and selective intellectual memory, with which one recounts the past, but which is incomplete since it tends to fill gaps and to selectively arrange the memory of events. There is body memory which does not lie, but which is difficult to interpret. In this way a migrant may retell the story of his itinerary in one way while his body tells a different story, as if he were referring to another point in his migration. The transmission of this past experience may be regarded as edited memory.*

Body memory cannot be just a question of words. In order to read the body we require skills other than those related to discourse. In this article musicians provide

the keys to the interpretation of 'body-memory' in migration. The theoretical axes chosen are linked to the idea that migration is movement, that there are central and peripheral aspects in cultural learning and that once migration has been set in motion, cultural restoration occurs. Throughout this process the migrant is seen as an actor on stage, or rather, as a performer. His performance will be assessed through the gaze and criticism of audiences for whom the migrant-performer performs.

The research includes meetings with performers encountered in the context of cross-cultural psychiatric consultations as well as performers seen carrying out their art outside any health-related context. I have chosen to examine their accounts from three theme-based standpoints: Musical education, the performance and (as catalyst) the migration. The discussion involves the question of work, meaning the effort involved and the technical aspects of the performance: 1) Traditions - their priority and upkeep 2) Bodily learning processes. The conclusion is founded on the notion of renewal or revitalisation as the motivating factor in the anchoring of traditions in the context of migration.

À LA RECHERCHE DE L'AUTHENTICITÉ PERDUE

Henri Lecomte

Quiconque a des activités directement liées aux musiques traditionnelles, et travaille parfois dans des « contrées exotiques », se voit souvent considéré par le profane comme une sorte de moderne Indiana Jones, à la recherche d'une mythique « authenticité perdue ». Il s'y ajoute tout un ensemble de connotations écologiques ou humanitaires qui se rattachent à la sauvegarde de cultures en danger. Ce danger me semble d'ailleurs souvent exagéré en ce qui concerne les musiques, même si les agressions du monde industriel à l'égard des sociétés autochtones et la précarité des conditions de vie de ces dernières sont une triste réalité.

Le problème de l'authenticité se pose effectivement à tous les niveaux du travail sur ces musiques « traditionnelles », notamment à celui de leur présentation à un public occidental, que ce soit par des concerts, l'édition de disques compacts, de livres ou d'articles dans la presse, spécialisée ou non. On ne peut que s'interroger sur l'adéquation qui peut exister entre la présentation que l'on offre au public occidental d'une culture musicale ou de l'un de ses aspects et cette culture elle-même.

Une chose est certaine, la neutralité n'est pas possible, même à l'intérieur de notre propre culture. On a des exemples dans le domaine français de joueurs de fifre ou de vielle, qui sont parallèlement joueurs de clairon ou de tuba dans la fanfare municipale et chantres ou joueurs d'harmonium à l'église (Mabru 1988). Présentera-t-on un aspect déformé des pratiques de ces musiciens routiniers en n'offrant au public que les pièces de vielle ou de fifre aux dépens de la fanfare et du plain-chant ? La recherche de l'objectivité est aussi illusoire que celle de l'authenticité. Il faudrait peut-être, comme l'a fait notamment Michel Leiris dans le domaine de l'ethnologie, parler autant de soi que de la musique que l'on étudie, pour expliquer ses propres choix. J'épargnerai cette approche au lecteur, mais c'est cependant à partir d'expériences personnelles en Asie centrale et en Sibérie, ainsi que de la pratique d'un instrument étranger à ma culture d'origine, le *shakuhachi*, que je tenterai de poser certains problèmes liés à cette notion d'authenticité.

N'entendons pas ici authenticité dans un sens philosophique, heideggerien ou sartrien, mais dans un sens anthropologique, lié à l'adéquation d'une expression musicale avec la culture dont est issu le musicien. La question se pose d'ailleurs bien souvent plus pour l'observateur extérieur que pour le musicien lui-même. Si on demande à un musicien kirghiz ce qu'il fait dans la vie, il y a de fortes chances

qu'il vous réponde : « Je fais de la musique », sans juger utile de préciser qu'il pratique la musique kirghize, alors pourtant que les années de présence russe ont répandu la musique occidentale dans toute la république. Le problème d'identité culturelle ne semble pas se poser (tout au moins à ce niveau : nous verrons que l'utilisation de l'épopée de Manas à des fins identitaires prouve que le problème existe), même si, dans les écoles, on met l'accent sur l'enseignement des instruments nationaux, principalement la guimbarde *temir ooz komuz* et le luth *komuz*[1]

Le problème de l'évolution des musiques se pose également. Restons au Kirghizstan où, selon l'usage hérité des ethnomusicologues soviétiques, on ne peut pas toujours éviter la formule peu gratifiante selon laquelle les autorités culturelles ont rassemblé, dans la bibliothèque ou la maison de la culture du chef-lieu de l'*oblast*, celles et ceux qui leur paraissent être les meilleurs musiciens de la région. On peut y entendre un éventail important d'approches de la musique ressenties comme identitaires, allant du grand ensemble d'instruments traditionnels « améliorés » jouant une musique harmonisée, au virtuose local de *komuz*, en passant par un chanteur d'épopée ou de chants patriotiques de la seconde guerre mondiale. Les organisateurs ont compris que nous recherchions des musiques « authentiques », et en conséquence nous n'entendrons ni accordéon ni guitare. Tout le reste, pour eux, participera d'une même entité, la musique kirghize. Les choix esthétiques du collecteur et des responsables culturels locaux, généralement très attachés à leur culture, ne seront pas nécessairement les mêmes. Une dame kirghize travaillant à la radio, sera outrée du choix que nous avons fait de représenter sur un disque compact (Lecomte, 1995) l'épopée de Manas, fierté du Kirghizstan, par un vieux chanteur de village, Kaba Atabekov, des plus traditionnels puisqu'il nous a déclaré « avoir appris en rêvant l'épopée que Manas lui a enseigné en personne ». Pourquoi n'avais-je pas enregistré untel, artiste officiel et « la plus grande voix de Bichkek », la capitale ? Je n'ai pu que répondre qu'il s'agissait d'un goût personnel pour les formes rurales anciennes[2].

Authenticité et politique

Cette revendication d'ancienneté existe pourtant en Kirghizie, où elle est liée à une volonté politique. En Asie centrale, les Kirghizes sont en effet les seuls à posséder une épopée qui leur soit propre. Ils ont fait de l'épopée de Manas le symbole même de leur république nouvellement indépendante (au sein de laquelle les Kirghizes ne constituent qu'un peu plus de la moitié de la population), au point de fêter, en 1995, les mille ans d'une œuvre qui date, selon toute vraisemblance,

---

[1] Remarquons que, en ce qui concerne le luth, les conservatoires utilisent la notation occidentale.

[2] La notion d'authenticité est bien souvent liée à celle d'ancienneté. Dans la musique sacrée occidentale, ce que l'on a appelé plus tard modes authentiques (ou authentes) sont des modes de l'antiquité grecque (dorien, phrygien, lydien, mixolydien), conservés par Saint Ambroise, évêque de Milan (340-397), auxquels s'ajouteront, deux cents ans plus tard, les quatre modes plagaux.

Fig. 1 : Écolières jouant de la guimbarde *temir ooz komuz*. Kara Kuldzha, Kirghizstan.
Photo : Henri Lecomte.

des alentours du XVII[e] siècle[3]. Ceci ne remet, bien sûr, pas en cause l'authenticité de cette épopée qui a, de plus, la particularité d'être la seule épopée d'Asie centrale[4] chantée *a cappella*.

Cette importance de la musique, en tant que facteur d'identité nationale, se retrouve aujourd'hui dans bien des régions de l'ex-URSS. Une des premières manifestations internationales organisées par la jeune république du Tadjikistan (en 1990), avant la terrible guerre civile qui l'a ensanglantée, a été consacrée au 1400[e] anniversaire de Bârbad, inventeur présumé du système de classification des modes (*khosrawani*), commun à la musique persane et à ses ramifications tadjike

[3] Assez curieusement, cette volonté de rattachement au passé de sa propre culture se retrouve aussi dans des domaines très divers, en apparence très éloignés de celui des musiques traditionnelles (musique classique européenne, avec des œuvres comme « Le tombeau de Couperin », de Maurice Ravel, mouvement « roots » dans le reggae, œuvres africaines urbaines comme « Regard sur le passé » de l'orchestre guinéen Bembeya Jazz National, grands créateurs afro-américains : John Coltrane rendant hommage à Sidney Bechet, Thelonious Monk à Duke Ellington, Charles Mingus à l'église baptiste, Billie Holiday à Bessie Smith, Sun Ra à Fletcher Henderson, Archie Shepp à Ben Webster... La liste pourrait continuer longtemps.).

[4] Les limites de l'Asie centrale varient selon les auteurs. Nous l'employons ici pour désigner les cinq républiques asiatiques de l'ex-URSS (Kazakhstan, Kirghizstan, Ouzbékistan, Tadjikistan et Turkménistan), ainsi que la région chinoise du Xinjiang.

et ouzbèke. On peut d'ailleurs noter à ce sujet que seuls des musiciens tadjiks étaient présentés au cours de ce festival, avec les notables exceptions de Mohamed Reza Shadjarian pour l'Iran et de Monâjât Yultchieva pour l'Ouzbékistan.

Dans la république sakha (Yakoutie), république autonome de la fédération de Russie, la fête de l'*ysyakh* (où la musique est omniprésente : ronde chantée *osuokhaï*, chant d'éloge *tojuk*, guimbarde *khomus*, épopée *olonkho*) est devenue le symbole même de l'authenticité de la culture sakha, avec un retour en force du chamanisme, quasiment considéré comme la religion nationale – et, curieusement, un renouveau parallèle de l'orthodoxie. Comme chez les Kirghizes, le goût général se portera plutôt vers des acteurs-chanteurs, considérés comme parfaitement représentatifs de la culture sakha (Alexeev, 1991, Kolesov, s. d.), et qui chantent l'épopée à partir de vulgates établies par des écrivains comme Oiunskij, Fedorov ou Ksenofontov, que vers des chanteurs traditionnels qui ont appris l'épopée par transmission orale et sont devenus de plus en plus rares, tels Semion Grigorievič Alexeev-Ustrabys, dont des extraits de la version de l'*olonkho* n'ont jamais été publiés ailleurs qu'en Occident (Lecomte, 1993b).

Les événements politiques ont une grande influence sur cette notion d'authenticité. On peut se retrouver confronté, toujours dans l'ex-URSS, à un musicien ayant une démarche inverse qui consiste à cacher son authenticité. Lors de l'enregistrement d'un *kamlanye* (séance chamanique) mené par Delsumjaku Demneievič Kosterkin assisté de son oncle Boris Djukhodovič (Lecomte, 1993a), membres de l'ethnie nganasan (peuple le plus septentrional d'Eurasie), Delsjumjaku avait bien pris soin de déclarer qu'il n'était pas vraiment chamane, qu'il ne pouvait pas voler dans les trois mondes, que personne dans sa communauté n'avait recours à lui, et enfin qu'il était un « acteur ». Plusieurs éléments convergents donnent cependant à penser que ces propos servaient, en fait, à le protéger[5].

On pouvait déjà remarquer que les membres de cette communauté, que Delsjumjaku décrivait comme indifférente à ses activités chamaniques, lui avaient donné tous les éléments qu'ils possédaient par héritage pour reconstituer un costume indispensable au déroulement d'un *kamlanye* (à sa sortie de prison, séjour lié à ses activités chamaniques, son autre oncle, Tubjaku, considéré officiellement comme le dernier grand chamane nganasan, avait « offert », plus ou moins volontairement, son costume au musée de Doudinka, petite ville de la presqu'île de Taïmyr.). Autre argument, il avait effectué une partie de la séance en se poignardant symboliquement pour « écarter le suicide des jeunes ». Il semble difficile d'admettre qu'un père dont la fille s'est suicidée deux mois auparavant accomplisse cette cérémonie uniquement pour « amuser un étranger en quête d'exotisme » et gagner quelques roubles. Je ne lui avais d'ailleurs fait aucune demande particulière sur le thème de la cérémonie, qui devait être au départ une simple séance de divination (ce qui dépasse déjà d'ailleurs le rôle d'un simple « acteur »). Il avait en outre, dans une autre partie de la séance, déclaré

[5] Même si les Nganasan ont été relativement épargnés, la répression du chamanisme par les soviétiques a été épouvantable

Fig. 2: Delsumjaku Demneievič Kosterkin. Ust'-Avam. Fédération de Russie. Photo: Henri Lecomte

avoir volé dans la toundra pour rencontrer Michka (l'Ours, dont il ne faut pas prononcer le nom) et était absolument épuisé à la fin de cette cérémonie, ce qui ne pouvait pas du tout s'expliquer par des raisons physiques, puisqu'il était resté assis presque tout le temps pendant les quelque quarante minutes qu'elle avait duré. D'autre part, un ami nganasan, à la fin d'une nuit bachique à Doudinka, nous avait confié qu'il avait bien souvent assisté à des *kamlanye* dans l'intimité des camps de chasse où l'on peut entendre l'hélicoptère de la milice une demi-heure avant qu'il arrive sur place.

Ces exemples contradictoires soulignent peut-être la difficulté de déterminer l'authenticité d'une musique, ou plutôt d'un musicien, l'authenticité considérée sous un aspect ethnique étant rarement exempte d'implications politiques.

Authenticité et influences extérieures

On sait bien que les musiques traditionnelles sont en évolution constante. Il suffit de comparer tel *sitar* du début du siècle, exposé à Londres, au Horniman Museum, avec un instrument comme celui que joue, par exemple, Ravi Shankar, pour se rendre compte qu'étant données les différences morphologiques entre les deux instruments, la musique a nécessairement évolué dans les mêmes proportions.

En Asie centrale, comme dans bien d'autres parties du monde, le phénomène prend cependant un autre caractère avec l'apparition de l'accordéon qui a fait depuis plusieurs décennies une entrée ravageuse, avec d'autres instruments européens, notamment depuis quelques années le synthétiseur (certains instruments non européens sont également apparus à partir du XIX[e] siècle, *tabla* et *sitar* indiens dans les musiques du Pamir, *târ* azerbaïdjanais au Tadjikistan et en Ouzbékistan).

Mes goûts personnels m'inclinent peu vers ce genre de mélanges. Il faut cependant tenir compte de la spécificité de chaque situation et surtout de l'individualité du musicien qui effectue ces choix. Ainsi, l'accordéon me semble tout à fait superflu, pour ne pas dire plus, dans la plupart des orchestres de *shashmaqom* que j'ai pu entendre au Tadjikistan ou en Ouzbékistan.

Par contre, le regretté Adineh Hachemov, qui montrait déjà son originalité en interprétant aussi bien le *shashmaqom* que le *falak*, avait su parfaitement intégrer l'accordéon de son fils aîné Rahmatollah à une musique qui, précisons-le, utilise depuis longtemps des intervalles tempérés (Kasmaï et Lecomte 1991b). L'introduction de l'accordéon et une longue complicité musicale avec son fils avaient eu pour résultat qu'une prestation parisienne sans accordéon avait présenté une version bien appauvrie de la musique d'Adineh, qui m'avait d'ailleurs déclaré après le concert: «On m'a coupé les ailes...» (Lecomte 1992). Le chanteur iranien Mohamed Reza Shadjarian, qui avait assisté à plusieurs prestations d'Adineh Hashemov à Douchanbé ou au domicile d'Adineh à Moskovskiy, n'avait d'ailleurs jamais paru gêné par la présence de l'accordéon, déclarant même, lors d'une interview: «Adineh Hachemov est [...] un maître incontesté du

Fig. 3: Adineh Hachemov (*târ* et chant) et son fils Rahmatollah (accordéon chromatique et chant). Douchanbé, Tadjikistan. Photo: Henri Lecomte.

falak, mais aussi du *shashmaqom*, bien qu'il ait son propre style» (Kasmaï et Lecomte 1991a). Cette allusion au style est d'ailleurs importante puisqu'elle nous amènera, dans cette recherche de ce qu'est l'authenticité, à prendre en compte le musicien en tant qu'individu, même si l'on est conscient que cette notion d'individu n'est pas la même dans toutes les sociétés.

Une remarquable chanteuse, Monâjât Yultchieva, est apparue récemment en Ouzbékistan. Elle avait séduit et étonné au festival Bârbad précédemment mentionné, en partie parce que son style paraissait révolutionnaire par rapport à celui de toutes les autres chanteuses, y compris la grande Barno Ishaqova. Alors que ses consœurs utilisaient toutes la voix de tête, Monâjât Yultchieva employait une technique qu'elle a décrite au cours d'une interview télévisée pour la chaîne franco-allemande Arte (Johnson 1994), donnant d'ailleurs en même temps une remarquable et émouvante description de ce que peut être l'authenticité, ainsi que les sources de cette «nouvelle» façon de chanter le *maqom*: «J'essaie de chanter avec mon cœur, pas avec ma voix, mais avec... les tourments de mon âme... L'autre manière de chanter, c'est sans le cœur. Juste pour montrer la puissance de sa voix. Lorsque les vieux prient «Allah Allah», ils chantent aussi avec le diaphragme, avec le ventre, comme moi. Eux aussi savent poser leur voix. Je respire, tout se gonfle et ça descend jusqu'au bassin, comme ça. Ça bouge constamment, sans arrêt. Tout simplement. C'est ainsi que je chante».

En fait, on commence à comprendre que l'authenticité naît plus de l'émotion, du respect de l'esprit que de celui d'une lettre qui est, en fait, beaucoup plus

éphémère qu'on ne le croit généralement, l'antiquité revendiquée des formes traditionnelles ne résistant souvent guère à une analyse quelque peu approfondie.

Cela ne veut pas dire, bien sûr, que toutes les initiatives, tous les apports soient souhaitables. Pour continuer à parler de mon expérience personnelle, il m'est aussi arrivé d'avoir une attitude interventionniste à l'égard d'une pratique musicale que je pensais néfaste à une certaine idée que je me faisais de l'authenticité. J'ai ainsi demandé au directeur d'un petit orchestre, en Mongolie (Billon et Lecomte 1995), de jouer sans la vièle *morin khuur* basse, le hautbois *bishgüür* (en tibétain *rgya-gling*) pourvu de clefs et un curieux instrument ressemblant à un cor de basset. Je pensais que, dans ce cas, l'orchestre était inutilement alourdi. Je dois dire que ma proposition a été acceptée immédiatement, sans même que le chef du groupe n'élève d'objection. Mon souci d'authenticité ne m'a cependant pas entraîné jusqu'à demander la suppression des instruments d'origine chinoise ou à exiger que l'on remplace la table d'harmonie en bois du *morin khuur* par la peau qui recouvre les instruments anciens !

Je préciserai également qu'une éventuelle crainte que les goûts occidentaux interfèrent dans l'évolution des cultures musicales n'est pas de mise dans ce type de situation. Les trois instrumentistes, mis momentanément au placard le temps d'une prise de vue, n'ont certainement pas tardé à réintégrer l'ensemble. L'influence occidentale est certainement plus néfaste lorsqu'elle amène à présenter comme musique mongole un orchestre du type symphonique incluant longues trompes tibétaines à pistons et hautbois tibétains à clefs ou bien encore un quatuor de *morin khuur* de tessitures différentes jouant Schubert.

Authenticité et pratique individuelle

L'authenticité n'est pas toujours là où on l'attend et les apparences sont parfois trompeuses. Ainsi, au Japon, il existe traditionnellement plusieurs écoles de *shakuhachi*. L'appartenance à l'une d'entre elles est généralement considérée comme une sorte de brevet d'authenticité. Paradoxalement, c'est l'école Tozan, la plus récemment apparue des principales écoles, et également la plus influencée par l'Occident, qui semble le plus attachée à cette notion. On peut ainsi arriver à des absurdités, comme celle d'un professeur de l'école Tozan refusant son enseignement à un élève venu de l'école Kinko, tant que celui-ci n'aurait pas changé son instrument, fabriqué par un facteur Kinko. La seule différence entre les deux flûtes est la forme angulaire du bas de l'*utaguchi* (pièce en corne de buffle protégeant et rendant plus précis le biseau de l'encoche) de l'école Kinko, ceux de l'école Tozan étant de forme arrondie, ce qui n'influe évidemment en aucune manière sur le son.

À l'opposé de cette démarche étroitement formaliste, se situe celle de Watazumi Doso, grand maître de la flûte, disparu en 1993, qui a non seulement quitté son école originelle pour fonder la sienne, mais abandonné le *shakuhachi* pour le *dogu* (ou *hocchiku*), énorme tube de bambou à l'intérieur duquel on a

uniquement supprimé les internodes (alors que l'intérieur du *shakuhachi* est alésé et laqué).

On peut d'ailleurs noter que la pratique du *honkyoku*[6], traditionnellement joué par les moines *komuso*, d'obédience *zen*, pour la méditation ou le remerciement lors de la collecte des aumônes, a été transmise aux laïcs. Le *honkyoku* est également devenu une musique de concert. Pour beaucoup de ceux qui le pratiquent, le *honkyoku* a cependant gardé une dimension spirituelle qui dépasse la musique, notamment pour ceux qui se réclament de l'héritage de Watazumi Doso qui écrivait: «Dans le *Watazumido*, le *hocchiku* est utilisé comme un moyen d'exprimer le *doho* (les principes philosophiques du *Watazumido*). À travers notre pratique nous essayons avant tout de donner une forme tangible au *doho*. Produire des sons est pour nous d'importance secondaire» (Watazumi, s. d.).

Fig. 4: Membre d'un groupe de *tsam* jouant du hautbois *bishgüür* (tibétain *rgya-gling*) à clefs. Oulan-Bator, Mongolie.
Photo: Henri Lecomte.

L'enseignement lui-même a radicalement changé. Yoshikazu Iwamoto m'a raconté comment il a fallu trois ans d'approches patientes à Katsuya Yokoyama pour apprendre de Watazumi Doso – et encore grâce à des informations données au compte-goutte – la pièce «*San An*». Yoshikazu Iwamoto, lui, l'a apprise tout-à-fait «normalement» de Katsuya Yokoyama, par un processus d'imitation du maître que l'on retrouve dans la plupart des enseignements des arts japonais. Le même Iwamoto a eu la patience extrême de me la décortiquer minutieusement pendant toute une semaine de stage. Dans ce cas précis, indépendamment du niveau musical et de l'origine culturelle des joueurs de flûte, il est bien difficile de déterminer où s'arrête l'authenticité de la transmission. Watazumi Doso lui-même n'a sans doute pas suivi un enseignement aussi dur que celui qui était dispensé au siècle dernier et dont certaines pratiques pourraient plus évoquer un rapport sado-masochiste qu'une relation de maître à élève.

[6] Musique de méditation, jouée le plus souvent en solo, et non mesurée.

En ce qui concerne le répertoire, le passage d'un professeur à un autre permet vite de se rendre compte que la même pièce, y compris au sein de la même école, a plusieurs variantes, qui peuvent être régionales et liées à un temple *komuso* donné, mais aussi différer selon les interprètes. On peut dire, en fait, que chaque maître a sa propre version, laquelle peut même évoluer au cours de sa vie artistique. Il suffit de comparer les nouvelles versions de treize *honkyoku* des deux disques compacts de Katsuya Yokoyama, parus chez Eûros (Yokoyama 1989, 1993), avec celles qu'il avait enregistrées auparavant dans un double disque compact Wergo (Yokoyama 1976). À l'exception de la version de «*Hon shirabe*» qui est jouée plus rapidement, la plupart des nouvelles versions sont considérablement plus longues, par étirement des phrases parfois mais surtout parce qu'il s'agit de variantes. C'est, en fait, à chacun de trouver sa propre liberté, en s'efforçant de rester fidèle à l'esprit de l'instrument. Un jour que j'interrogeais mon maître, Yoshikazu Iwamoto, sur l'éventuelle utilisation de coups de langue, que je pensais être pratiquement «interdits», celui-ci me répondit: «Dans la pratique du *shakuhachi*, tout est permis». Il ne faut pas en conclure qu'il s'agit d'un musicien laxiste mais que, rejetant tous clichés répétés mécaniquement, son enseignement réaffirme la totale mobilité de la musique, à l'instar de chaque note émise qui est sans cesse entraînée dans un mouvement interne, évoquant l'idée d'impermanence (*mujô*), si présente dans la pensée influencée par le *zen*. Cette authenticité nécessaire au joueur de *shakuhachi* se manifeste aussi par le conseil de jouer à chaque fois comme s'il découvrait l'instrument et même de cultiver une certaine forme de maladresse. Cette recommandation ne doit pas être prise au pied de la lettre, mais contribue à cultiver l'authenticité en permettant à l'élève de trouver lui-même ses propres solutions à partir de conseils parfois difficiles à comprendre. Même si les maîtres existent et sont indispensables, il convient de considérer avec circonspection cette notion d'écoles. Celles-ci existent indubitablement[7] et l'esthétique de la *Tozan-ryû* est, sans nul doute, très éloignée de celle de la *Kinko-ryû*. La différence n'est pas moins grande entre deux musiciens issus tous les deux de la *Kinko-ryû*, comme Yamaguchi Gorô et Katsuya Yokoyama.

Certains maîtres donnent en exemple l'histoire d'Ikkyû Sôjun (1394-1481), figure marquante du *zen* de l'école *Rinzai* et maître du *shakuhachi* qui, atteignant l'éveil (*satori*) après avoir entendu au matin le chant d'une corneille, déchire le certificat de confirmation de maître spirituel qui lui est enfin accordé, après des années de méditation. On est loin des pratiques de certaines écoles actuelles promptes à décerner à qui mieux mieux les brevets de *shihan* (maître).

---

[7] Il existe, par exemple, une généalogie des maîtres de l'école Kinko qui remonte au XVIII[e] siècle, avec Kurosawa Kôhachi, premier à prendre le nom de Kinko. Les trente-trois *honkyoku* qu'il avait sélectionnés, ajoutés aux trois pièces anciennes (*koden sankyoku*) collectées ou composées à la fin du XIII[e] siècle par Kakushin, disciple du maître du *ch'an* du IX[e] siècle Fuké (en chinois P'u-huan), constituèrent le répertoire des trente-six pièces de base de la *Kinko-ryû*. Il est cependant permis de douter que ces morceaux se jouent maintenant comme il y a sept siècles, les versions de chaque œuvre étant nombreuses et la notation actuelle, qui ne donne que la ligne mélodique générale, datant de la fin du XIX[e] siècle.

L'authenticité et la tradition passent alors par la voie étroite et périlleuse de la trangression des règles (étant entendu que l'on ne peut les transgresser que si on en a une parfaite connaissance)[8]. La vie de Watazumi Doso est, à cet égard, parfaitement exemplaire.

C'est peut-être d'ailleurs là que l'on peut trouver une amorce de solution à ce problème de l'authenticité : le musicien traditionnel respecte plus le fonds musical que la lettre, à l'opposé du musicien folklorique qui ressasse sans cesse les mêmes versions. La folklorisation est d'ailleurs l'un des moyens utilisés par les gouvernements pour détruire l'identité des populations minoritaires ou colonisées, comme cela a été le cas en URSS, laquelle a toujours favorisé les expressions harmonisées des musiques des républiques asiatiques (pendant longtemps le théoricien de la « question des nationalités » était un certain Joseph Djougachvili, plus connu sous son pseudonyme de Staline). Les artistes authentiques, comme le joueur azerbaïdjanais de *târ* Bahram Mansurov, dont la musique était considérée comme un vestige de l'époque féodale des khanats, n'ont d'ailleurs jamais été autorisés à se produire en Europe (Daniélou 1981). Il se passe des phénomènes similaires en Chine, où les autorités tentent d'imposer un modèle unique et figé des douze *muqam* aux musiciens ouigours (Trébinjac 1990).

Authenticité, « terrain », scène occidentale

Une des questions récurrentes liées aux rapports entre les musiques traditionnelles et l'Occident est la présentation sur scène de ces expressions musicales. Je ne parlerai pas de la scénographie proprement dite, n'ayant aucune expérience en la matière autre que celle de spectateur.

En ce qui concerne les musiques elles-même, le problème ne se pose guère quand il s'agit de musiques comme le flamenco, le *râga sangîta* indien, ou des solistes de *komuz* kirghizes, membres d'un ensemble d'état comme Kambarkan. Bien sûr, on pourra rétorquer que le public européen ne réagira pas de la même manière qu'un public local, même si les salles de concert, en Inde, en Espagne ou au Kirghizstan, ne sont guère différentes de leurs homologues françaises, américaines ou suisses. Le problème vient plutôt de l'auditeur lui-même que de l'endroit géographique où se déroule le concert. A moins de nous être totalement immergé dans une culture, comme ont su le faire certains musiciens occidentaux, nous n'aurons jamais la même perception de la musique que celui qui a été élevé dans la culture dont cette musique est originaire.

[8] Yoshikazu Iwamoto a introduit de nouvelles techniques qu'il utilise dans sa pratique de la musique contemporaine. Il écrit d'ailleurs à ce propos (Iwamoto 1994) : « Un des points de vue que j'ai acquis en travaillant cette musique est que dans le *shakuhachi* se cache plus de diversité que quiconque ne l'avait jamais imaginé. Le potentiel du *shakuhachi* a été augmenté en jouant de la musique contemporaine, en ce sens qu'en la pratiquant on accède à une vision plus profonde de la musique de *shakuhachi* passée ou présente ».

La question devient quelque peu différente lorsque l'on est confronté à des musiques qui ne sont pas des musiques «d'art», mais ont un caractère intime ou rituel. L'enregistrement ne rend pas compte non plus de l'ensemble des éléments qui font le caractère unique et authentique de ces musiques. Il est certain que l'on n'a pas la même perception de la musique korjak, quand on l'entend dans un village après avoir passé six heures sur un traîneau dans la toundra hivernale (surtout quand on connaît le rapport intime entre les musiques de Sibérie et la nature) qu'en assistant à un concert des mêmes chanteuses sur la scène parisienne de la Maison des Cultures du Monde (concerts que je ne cherche d'ailleurs pas à dénigrer et qui n'ont pas été pour rien dans mon désir d'aller sur place enregistrer ces musiques). Remarquons aussi à ce sujet qu'en ce qui concerne l'ex-URSS, la plupart des musiciens traditionnels font ou ont fait partie de groupes folkloriques, mais ces groupes folkloriques ne constituent pas une entité homogène. La notion de *folk'lor* en ex-URSS est bien différente de son acception en Europe de l'Ouest, puisque tout y passe, depuis les grands solistes de *mugam* jusqu'aux troupes présentant des expressions très stylisées, comme le ballet Mengo des Korjak, en passant par des expressions fortement enracinées comme les chants de gorge čukč. Ces groupes peuvent avoir un statut international et ont longtemps servi de vitrine pour montrer à quel point le socialisme scientifique prenait en considération les cultures nationales, en les guidant sur la voie triomphale de l'harmonie et de la gamme tempérée. Mais il y a aussi beaucoup de groupes purement locaux qui se produisent uniquement dans le *klub* du village (qui est souvent un des endroits où se conserve l'usage de la langue vernaculaire, dans le cas notamment des ethnies sibériennes qui ne comptent parfois que quelques centaines de locuteurs), équivalent des Maisons de la culture mises en place en France par André Malraux. Les membres de ces groupes pratiquent souvent des musiques sans aucune influence européenne, alors même que les jeunes gens et les jeunes filles qui en font partie ont des rapports quotidiens avec la musique occidentale. À Tymlat, petit village du Kamtchatka peuplé de Korjak irréductibles dont la réputation évoque celle du village gaulois d'Astérix, j'eus la surprise de retrouver une jeune femme que j'avais rencontrée au *klub* dans l'après-midi, vêtue d'une robe fluo et dansant sur de la musique techno, interpréter, le soir, un admirable chant traditionnel (avec un engagement physique impressionnant, yeux clos et visage couvert de sueur au bout de quelques secondes) en s'accompagnant du tambour *jajar* (Lecomte 1994, plage 23). Précisons que traditionnel ne signifie pas ici chant ancien, repris de quelqu'un d'autre, mais chant personnel qu'elle avait composé, comme c'est justement la tradition dans plusieurs cultures sibériennes.

Dans la région de la Kolyma, dans le Grand Nord de la république sakha, le chanteur čukč Slava Egorovič Kemlil (Lecomte 1993c) utilise les mêmes techniques vocales et a pratiquement le même répertoire, qu'il s'accompagne lui-même sur son tambour *jarakh* ou qu'il se produise avec son groupe de rock, qui comprend batterie, basse électrique et claviers électroniques.

Dans un groupe folklorique, venu du Tadjikistan pour se produire notamment à la Maison des Cultures du Monde, se trouvaient des musiciens comme Goltchereh Sadikhova ou le chanteur d'épopée Pîr Nazar Hagh-Nazarov, qui ont

dans leur pays des pratiques tout à fait traditionnelles. Goltchereh Sadikhova consacrait notamment l'essentiel de ses activités professionnelles à des mariages ou d'autres fêtes locales, dans la petite ville de Koulab et ses environs, ce qui ne l'a pas empêchée de me demander de l'accompagner à Pigalle acheter pour son fils un synthétiseur, symbole de professionnalisme et susceptible de rapporter de nombreuses « affaires » !

L'influence occidentale qui paraît inévitable, (la chaîne de télévision MTV, diffusée par satellite, inonde maintenant de ses programmes de *rock music* la majeure partie de l'Eurasie) n'est pas forcément destructrice de toutes les particularités. Ainsi, le chanteur tadjik Davlatmand, passé par le conservatoire, en a gardé une approche sans doute européanisée de la technique vocale, mais est aussi un des rares musiciens que j'ai entendu au Tadjikistan jouer sur son *ghidjak* des intervalles non tempérés. En tout cas, l'idéal ne me semble pas de créer des réserves culturelles. Nous n'en avons d'ailleurs heureusement pas la possibilité.

Dans l'un et l'autre cas (Kamtchatka et Tadjikistan), je n'ai pas ressenti ces musiques de la même manière sur place et à Paris. Que les musiciens aient été authentiques dans un cas et dans l'autre non me paraît par contre très discutable. Il y a parfois à ce sujet une certaine confusion, due au fait que l'on met volontiers en cause l'authenticité de l'interprète, mais que l'on se soucie plus rarement de se poser des questions sur l'auditeur.

En ce qui concerne les musiques collectives, la notion d'authenticité est également perçue de manière différente. L'observateur étranger qui assiste à une fête de l'*ysyakh*, en Yakoutie, peut avoir la tentation d'établir des catégories, en discernant les musiques traditionnelles « authentiques » comme la ronde *osuokhaï* et le chant d'éloges *tojuk*, et les musiques « acculturées » comme les chanteuses chantant en sakha accompagnées par un accordéoniste ou des chœurs harmonisés. Mais on retrouvera, à un autre moment de la fête, l'accordéoniste mener le chant à répons de l'*osuokhaï*. Ce qui paraît authentique de manière indiscutable aux participants, c'est l'ensemble de la fête : musique, lutte, course de chevaux, acteurs déguisés en chamanes blancs recréant des cérémonies anciennes connues par les récits des déportés polonais au début du XIX^e siècle, le tout est perçu de façon globale.

L'authenticité doit être appréhendée à trois niveaux : l'aspect ethnique se mêle à l'aspect politique, même si le nombre des Sakha par rapport aux Européens à l'intérieur de leur propre république rend peu crédible toute velléité d'indépendance. Une fois de plus, la musique est mise à contribution pour forger une identité nationale. L'enseignement des instruments et des formes vocales sakha est très répandu dans les écoles et la volonté politique est évidente dans ces expressions musicales.

A côté de cette « authenticité d'état », transmission de la tradition et innovations individuelles ont toujours marché de pair. Les modèles d'authenticité me paraissent être des musiciens qui ont su être novateurs, tout en gardant l'esprit profond de leur culture, comme Monâjât Yultchieva ou Watazumi Doso.

Ces exemples prouvent peut-être qu'il n'y a pas de notion universelle d'authenticité. C'est sans doute aussi le cas pour le concept de musique « traditionnelle », mais comme aurait pu le dire l'auteur de «Kim» : « ceci est une autre histoire ».

Références

ALEXEEV Ivan
1991 *Ivan Alexeev. Olonkho khatan erbiie bukhatyyr. Čitaet Afanasiy Fedorov.* Coffret de trois disques microsillons Melodija C 40 31225 003.

BILLON Yves et LECOMTE Henri
1995 *Musiques de Mongolie.* Documentaire vidéo. Les Films du Village, Buda Records 92641-8. Durée: 52'.

DANIÉLOU Alain
1981 *Le chemin du labyrinthe. Souvenirs d'Orient et d'Occident.* Paris: Robert Laffont.

FEDOROV G.
s. d. *Niourgoun Bootur Stremitelnyi. Olonkho. P. A. Oiunskij.* Coffret de neuf disques microsillons. Melodija D 024539, 541, 543, 545, 595, 597, 600, 601, 603.

IWAMOTO Yoshikazu
1994 *The Potential of the* Shakuhachi *in Contemporary Music,* Contemporary Music Review, Vol. 8, Part 2, Harwood Academy Publishers.

JOHNSON Thomas
1994 *Reportage: Monâjât (Ouzbékistan).* Documentaire vidéo. Megamix 173.

KASMAI Sorour et LECOMTE Henri
1991a «Le pèlerinage aux sources. Mohamed Reza Shadjarian au Tadjikistan», *Cahiers de musiques traditionnelles* 4 [Dossier: «Voix»]: 247-253.
1991b *Tadjikistan. Musiques populaires du sud.* Disque compact Fonti Musicali fmd 189.

LECOMTE Henri
1992 «L'avant-dernière tentation de l'Occident». *Trad Magazine* N° 20, janvier-février.
1993a *Sibérie 1. Nganasan. Chants chamaniques et narratifs de l'arctique sibérien.* Disque compact Buda Records, collection Musique du Monde, 92564-2.
1993b *Sibérie 2. Sakha. Yakoutie: Épopées et improvisations.* Disque compact Buda Records, collection Musique du Monde, 92565-2.
1993c *Sibérie 3. Čukč. Even. Jukaghir. Kolyma: Chants de nature et d'animaux.* Disque compact Buda Records, collection Musique du Monde, 92566-2.
1994 *Sibérie 4. Korjak. Kamtchatka: Tambours de danse de l'extrême-orient sibérien.* Disque compact Buda Records, collection Musique du Monde, 92598-2.
1995 *Musiques du Kirghizstan.* Disque compact Buda Records, collection Musique du Monde, 92631-2.

MABRU Lothaire
1988 *Musique, musiques... Pratiques musicales en milieu rural (XIX^e-XX^e siècle). L'exemple des Landes de Gascogne.* Floirac: Centre Lapios.

TRÉBINJAC Sabine
1990 «Musique ouigoure de Chine: de l'authenticité à la folklorisation», *in* Rémy Dor (éd), *L'Asie centrale et ses voisins. Influences réciproques.* Paris: INALCO.

WATAZUMI DOSO
s. d. *Watazumido. The book of Meditation. The Difference between Watazumido and Music.* Polycopié.

YOKOYAMA Katsuya
1982 *Zen. Katsuya Yokoyama plays classical shakuhachi masterworks.* Coffret de deux disques compacts Wergo SM 1033/34-50.
1989 *Katsuya Yokoyama plays shakuhachi,* vol. 1. Disque compact Eûros OCD-0911.
1993 *Katsuya Yokoyama plays shakuhachi,* vol. 2. Disque compact Eûros OCD-0912.

RÉSUMÉ

C'est à partir d'exemples observés en Sibérie et en Asie centrale ou liés à la pratique de la flûte *shakuhachi*, que l'auteur développe certaines questions sur le thème de l'authenticité. Le terme doit être entendu ici dans un sens anthropologique lié à l'adéquation d'une expression musicale avec la culture dont le musicien est issu.

On peut d'abord constater que la musique est souvent considérée comme un symbole de l'authenticité nationale. L'authenticité peut être aussi cachée, lorsque des musiques liées à des pratiques spirituelles ont été interdites par le pouvoir politique.

L'authenticité peut aussi être liée à l'idée d'antiquité. Ainsi se créent des écoles, dont on ne peut nier l'importance. On constate cependant que l'individu y a un pouvoir de création plus grand qu'on ne l'imagine généralement. Un respect trop grand de certaines formes du passé risque d'entraîner la folklorisation, moyen utilisé par les gouvernements centraux pour déculturer les peuples colonisés ou minoritaires.

Outre la perception différente que peuvent en avoir l'observateur étranger à une culture et les membres de celle-ci, l'authenticité doit être appréhendée à trois niveaux: politique (national), ethnique et individuel.

Au niveau individuel, on la trouvera plutôt chez des musiciens qui ont su être novateurs tout en gardant l'esprit profond de leur culture, comme la chanteuse ouzbèke Monâjât Yultchieva ou le joueur de flûte japonais Watazumi Doso, que dans le respect sclérosé des formes du passé.

ABSTRACT

In search of lost authenticity. *Based on examples observed in Central Asia and Siberia or linked to the practice of the shakuhachi flute, the author considers a number of questions related to the topic of authenticity. The term authenticity should be understood here in an anthropological sense as the perfect adaptation of musical expression to the culture from which the musician hails.*

One may first of all note that music is often considered as a symbol of national authenticity. What is genuine and 'authentic' may also be hidden away, as when for instance, music linked to spiritual worship is banned by political authorities. Authenticity may also be linked to the idea of ancientness. Thus schools have been created the importance of which is undeniable. One may note however, that the individual possesses greater creative powers than is often imagined. Undue respect for the past may bring about undue glorification of folklore, often a way by which some central governments 'deculture' minorities and people they have colonized.

Apart from the different perception that an outsider may have of a culture and its members, the question of authenticity should be assessed from three standpoints: political (national), ethnic and individual. At an individual level one finds 'authenticity' much more in innovative musicians who have been able to preserve the profound spirit of their culture such as the Uzbek singer Monajat Yultcheva or the Japanese flautist Watazumi Doso, than in a hidebound representation of the past.

FEUILLES DE ROUTE

Vincent Dehoux

à Peter Brook et
Jean-Claude Carrière

«L'étranger ne voit que ce qu'il sait».
(proverbe ghanéen)

Largement marginales il y a de cela une vingtaine d'années, les musiques traditionnelles extra-européennes font aujourd'hui partie de notre décor par leur présence chez les disquaires, aux concerts, quand ce n'est pas au cœur même des musiques modernes occidentales. Cette conquête demeure cependant superficielle car elle se déleste la plupart du temps de l'identité culturelle originelle des traditions concernées: il n'est que de voir le peu de littérature que ce nouvel arrivage suscite. Or, elles auraient infiniment plus à nous faire partager que le seul bain sonore auquel elles nous convient, aussi chatoyant soit-il.

> «... le fait d'écraser toute pratique musicale sur «l'objet» acoustique sclérose la musique à la localisation géographique de ses qualités et procédés esthétiques et tire sans cesse l'écoute vers une visualisation. Or, l'espace du son n'est pas celui de la carte: [...]. Ecouter, c'est aussi sentir la présence de modes différents d'être avec la musique.
>
> Ainsi, sous le mot «musique», une multitude d'histoires nous sont contées. Et si l'on ne peut pas en faire la somme, c'est que justement la somme ne peut pas se faire: les informations que l'on recueille à travers un vaste tissu musical sont le plus souvent qualitativement différentes» (Dehoux et Zimmerman 1978: 8).

Un exemple concret: dans leur grande majorité, les populations d'Afrique Centrale n'ont pas de terme pour signifier «musique». Elles font quelque chose qui y correspond largement, mais que les natifs nomment à partir et comme partie intégrante d'une chaîne de savoirs qu'il s'agirait tout autant de faire connaître, si tant est que l'on s'intéresse véritablement aux populations qui les imaginent, et pas seulement aux sons «inouïs» qu'elles mettent en jeu. Peut-être notre rapport au monde des hommes, quand ce ne serait à celui des sons, s'en affinerait-il. Ce serait là, en tous les cas, une façon de conforter un tel rapport et de le faire passer de norme inconsciente collective à celui de démarche personnelle affirmée. Il faut prendre le temps de mesurer ce que les musiques traditionnelles sont chez

elles, de les envisager dans le « halo » culturel qui les englobe pour comprendre ce qu'elles sacrifient par ce collage intempestif au domaine de représentation occidental qui n'est pas le leur. C'est en cela que réside une des responsabilités de l'ethnomusicologue (Deleuze et Parnet 1996: 16-19).

⁂

Perdus dans leur brousse centrafricaine, ne parlant que quelques mots de français, trois villageois gbaya avec qui je travaillais depuis janvier 1977, furent invités à Paris en 1991 dans le cadre d'un festival de musique africaine[1]. C'était l'occasion de leur retourner ce qu'ils avaient bien voulu partager jusqu'alors, en les faisant participer, à mon tour, au monde dans lequel je vivais. En tous les cas, ce séjour aura eu le mérite de mettre en évidence les distances jusque là insoupçonnables qui existaient pour des activités ou des situations quotidiennes allant pour moi de soi jusque là. Les concerts se déroulaient à la Grande Halle de la Villette et les musiciens gbaya intervenaient dans le cadre de manifestations où se produisait également un groupe pygmée de Centrafrique. De multiples préparations avaient eu lieu, autant pour habituer les musiciens à ce nouveau contexte que pour donner à la régie une idée de la qualité et de la forme des musiques que les ingénieurs du son auraient à amplifier pour satisfaire au volume de la salle. On oubliait cependant de suggérer aux « concertistes » une idée équivalente à ce que serait le concert en situation... ce qu'ils découvriront à la première.

Nous y voici: les Gbaya arrivent sur scène par le fond, éblouis par des lumières qu'ils ne s'attendaient pas à recevoir en plein visage aussi crûment. Devant eux, la salle baigne dans le noir total... silence... ils hésitent et mettent leur main en visière sur leur front, scrutant devant eux le trou noir à la recherche de Paulette Roulon[2] et de moi-même. Nous ayant repérés au premier rang, ils traversent la scène, aucunement perturbés, descendent les marches et viennent nous parler pour savoir ce qu'ils avaient à faire. Puis, je les plaçai et leur suggérai, comme ils me le demandaient, des titres de pièces à interpréter. Encore une bizarrerie inexplicable sur le moment: dans leur village, il n'était pas question une minute de leur demander de jouer telle pièce plutôt qu'une autre. Quand ils décidaient de jouer, c'était quelque chose précisément. Le concert se déroula ainsi: après chacune de leurs interprétations, ils replaçaient leur main en visière pour nous scruter, Paulette et moi, et savoir si leur interprétation convenait. Totalement imperméables à la force des applaudissements anonymes, ils attendaient le seul avis fondé à leurs yeux: le nôtre, nous qui les connaissions dans leur environnement traditionnel et étions, selon eux, les seuls véritablement à même d'apprécier leur prestation.

---

[1] «Afrique musique». Coproduction La Grande Halle-la Villette, France Libertés-Fondation Danielle Miterrand, 12-15 juin 1991.

[2] Ethnolinguiste, Directeur de Recherche au CNRS, spécialiste de la société gbaya avec qui j'ai publié trois disques de musique de sanza de cette population (Vincent Dehoux 1992, 1993, 1995).

Certains penseront que je vais un peu loin en attribuant à de telles images un poids qu'elles ne méritent pas. Mais il faut les avoir vécues en situation d'urgence, pour en mesurer la force... Une expérience curieusement similaire est d'ailleurs rapportée par une personnalité que l'on aurait pu imaginer aguerrie à la réglementation du spectacle européen et donc à l'abri d'une telle mésaventure:

> «Un jour, dans une université anglaise, en faisant les conférences qui étaient à la base de mon livre *L'Espace vide*, je me suis trouvé sur une plate-forme devant un grand trou et, quelque part tout au fond, des gens dans le noir. Alors que je commençais à parler, je sentais que tout ce que je disais, les mots qui se formaient dans ma bouche étaient absolument sans intérêt. Et comme, quand on parle, il y a toujours quelque part une oreille qui écoute, j'étais de plus en plus déprimé! Je n'arrivais pas à trouver le langage, les images, la manière naturelle de faire passer quelque chose. Je voyais là des gens comme à l'école, comme à l'université, ces contextes très rigides où une personne, un héros parce qu'il se trouve en hauteur, fait face à des gens passifs, misérables, qui s'ennuient sans le savoir, et qui pourtant écoutent.
>
> Heureusement, j'ai eu le courage de demander que l'on arrête, que l'on cherche une autre salle. Les gens sont partis à la recherche partout dans l'université pour finalement trouver une petite salle, trop étroite, peu confortable, mais où nous nous trouvions dans une relation très intense. Lorsque j'ai repris la parole dans ce lieu, je me suis tout de suite trouvé moi-même transformé. Ce n'était pas moi qui avais effectué cette transformation mais le fait qu'il existait alors une autre relation avec les personnes qui se trouvaient là. A partir de ce moment, il était possible non seulement de parler d'une meilleure manière mais encore d'échanger» (Brook 1991: 11).

De tels points de vue demeureraient strictement personnels et en quelque sorte gratuits s'ils n'engageaient que ceux qui les tiennent. Or, ils peuvent générer des démarches participant du circuit de la production. Je me souviens de la venue en Europe, dans les années 1970, du flûtiste indien Mahalingam. Celle-ci était auréolée des signes avant-coureurs les plus flatteurs concernant l'individu et, comme c'est malheureusement le cas chez nous, sa virtuosité. Bref, le tout Paris était présent à ce concert de la salle Pleyel dont le monde est sorti dépité face à la piètre qualité de la prestation. C'était là peu de chose en regard des concerts privés que ce même Mahalingam donna par la suite, toujours à Paris, où, dans l'ambiance certainement plus intime d'un appartement, sans cette distance entre lui et ses auditeurs que crée la scène et son «trou noir», le musicien s'est exprimé des nuits entières, ravissant une assemblée peu nombreuse dans une chaleur familiale. Alain Villain, le Directeur des Editions Stil ne s'y est pas trompé qui publia à l'époque un coffret de l'art de ce musicien, coffret qu'il complètera d'un second, quelques années plus tard (STIL 0112-S-78 et STIL 0312-S-78). Et je ne peux m'empêcher d'évoquer cette interview que le musicien donna lors de son séjour. Ayant satisfait aux multiples questions d'usage, Mahalingam acheva par cette formule sibylline: «Et vous ne m'avez jamais écouté au violon... Si vous m'entendiez, que diriez-vous alors!... J'en joue tellement mieux que de la flûte... selon moi...»

Il est toujours fascinant de retourner en amont du produit manufacturé (le disque, le concert), de ne pas se contenter du peu qui nous y est le plus souvent dévoilé (le texte du CD, le programme du concert) pour saisir cette façon de faire indissociable d'une vision du monde particulière... vision qui, soit dit en passant, aurait pu être nôtre si nous étions nés sous d'autres cieux. On imaginera d'autant mieux une inscription enfin adéquate des musiques traditionnelles dans les rouages culturels occidentaux que l'on a soi-même fait l'apprentissage des formes de savoir qu'elles mettent en scène sous leur climat originel, et mené l'expérience de cette mise en cause souvent radicale de nos «langues maternelles» par de telles grilles de savoir. Car ce n'est pas une nouvelle connaissance en elle-même qui sera importante, sinon la conduite intime de remise en question progressive, dans ces laboratoires insoupçonnables de savoirs. Toutes les expériences ethnomusicologiques de terrain sont en cela équivalentes: l'aspect primordial s'y trouve dans les cheminements qu'elles suscitent et cette bi-mentalité qu'elles forgent. L'important n'y est pas tant ce que j'apprends que comment j'apprends, c'est-à-dire – traditions *vivantes* obligent – à travers une relation humaine, ma relation aux autres, fondamentalement. Il ne s'agit certainement pas de se forger un point de vue *théorique* de cette question, mais d'être en mesure d'y répondre à partir de son propre *vécu*. Certains voudront y déceler la faiblesse de l'anecdote, nous y déchiffrons la force de l'histoire:

> «Claude Hagège se définit lui-même comme un linguiste de terrain et un typologiste des langues, un travail souvent considéré comme 'un travail de tâcheron, un travail très technique' mais qui, selon lui, est au centre de la linguistique et représente 'un garde-fou contre les élucubrations théoriques» (Cabridens 1995: 23).

Il est souvent tellement plus simple de se complaire à imaginer *a posteriori* les systèmes logiques censés fonder des faits observés sur le terrain lorsqu'on sait leur crédibilité être somme toute proportionnelle à une cohérence suffisamment infaillible, agrémentée d'un peu de conviction de la part de l'orateur qui devrait posséder, comme l'avait ce personnage de Vargas Llosa, «cette faculté [...] de pouvoir démontrer tout ce en quoi il croyait et de croire en tout ce qu'il pouvait démontrer» (Vargas Llosa 1995: 271).

*
**

Avec l'équipe de musiciens réunie par Peter Brook (Kudsi Erguner, Kim Menzer, Mahmoud Tabrizi-Zadeh et Toshi Tsuchitori; respectivement turc, danois, iranien et japonais), nous travaillons tous les jours depuis plusieurs mois déjà (novembre 1984) à chercher des solutions musicales au montage du Mahabharata . Pendant ce temps, dans une vaste salle mitoyenne, les acteurs répètent; dans une autre se préparent les costumes et que l'étage inférieur nous trouve réunis périodiquement pour des séances par groupes collectifs de chant diphonique, de culture physique, de tir à l'arc ou de tambour japonais, etc. Nous menons parallèlement une écoute

approfondie des musiques du monde, et bien que rencontrant Peter Brook quotidiennement, un entretien plus officiel m'est nécessaire, étant un peu déstabilisé de ne pas maîtriser l'évolution des opérations. Face aux musiciens, il y a de quoi se sentir désemparé: chacun continue bien évidemment à reproduire sa propre musique traditionnelle et, lorsqu'ils «se rejoignent», le mélange avoisine invariablement l'esthétique d'une danse du ventre, d'autant que Kim Menzer affectionne certains rythmes de jazz «chaloupés» qu'il reproduit d'ailleurs à la perfection. Cependant, étant le seul à ne pas devoir jouer d'un instrument, il me serait bien mal venu de faire de quelconques remarques. De plus, cette situation est tout à fait inconfortable, personne ne me demandant, au fond, quoi que ce soit... C'est ce que j'explique à Peter, cherchant un avis sur la démarche à adopter et lui disant me sentir – les termes me sont encore bien présents à l'esprit – «le cul entre deux chaises». Sa réponse ne s'est pas fait attendre:

— «c'est bien, et tu progresses dans le bon sens, car nous le sommes tous, en ce moment... alors, continue!»

Et le souvenir de cet autre désappointement fameux est toujours là: sur la brèche, comme à l'habitude, je suis bardé d'idées musicales piochées ici et là dans les musiques du monde, idées à tenter d'appliquer avec les musiciens (Dehoux 1985a). Nous sommes justement en train d'adapter une pièce de sanza au cours d'une scène répétée avec les acteurs. L'effet est assez juste et Peter trouve le climat ainsi développé fort bon. En conséquence de quoi, j'échafaude sur le papier des plans pour concrétiser cette idée en imaginant quelques nouvelles combinaisons instrumentales différentes, de rythmes autres, et de développements plus lents. En arrivant le lendemain avec mon bloc-notes, et satisfait d'avoir enfin quelque chose de concret sur quoi compter, j'entends encore Peter me questionner: «et que pourrait-on bien essayer, aujourd'hui?». On imaginera ma stupéfaction: si le fait de rechercher toujours «du neuf» se justifiait, c'était parce que nous n'en étions, selon moi, qu'à une phase préparatoire, à la recherche d'une base suffisamment solide qui imprimerait une évolution constructive par affinages progressifs. En réalité, il n'en était rien: on était là pour se frotter résolument à des idées toujours nouvelles par une sorte de volonté farouche, simplement (Dehoux 1985b).

«Le chemin créatif est de faire une multitude de constructions provisoires en sachant que même si on a l'impression d'avoir trouvé le personnage un jour, cela n'est que temporaire. C'est seulement ce que l'on peut faire de mieux ce jour-là, mais il faut se dire que la vraie forme n'est pas encore là. La vraie forme n'arrive qu'au dernier moment, parfois même au-delà du dernier moment. C'est une naissance» (Brook 1991: 34).

Cette manière de faire originale se révélait à moi qui l'auscultais pour en comprendre le sens. Ma politique était en regard quelque peu simpliste: déterminer une plate-forme stable sur laquelle fonder une démarche consistant à l'élargir progressivement et à l'affiner pour l'améliorer... J'étais en tous les cas désappointé car l'apparition d'une quelconque base de départ devenait de plus en plus

hypothétique : d'essais en tous genres, en pratique quotidienne du chant diphonique ou du tir à l'arc japonais (cf. Herrigel 1970), s'instaurait un *modus vivendi* dépourvu de direction véritablement perceptible. Mais par dessus tout, cette situation m'en rappelait d'autres en tous points semblables dans ces villages africains que je fréquentais alors, pourtant à mille lieues de là. On n'y répétait pas non plus une idée dans l'intention de la reproduire au mieux indéfiniment, mais on réinventait à chaque fois quelque chose qui semblait, pour les interprètes, toujours nouveau. De sorte que mon travail, dans les deux cas, consisterait plutôt à créer des conditions adéquates pour éviter que l'ennui ne s'installe et ne modifie cette sorte de bien-être indispensable à toute créativité : j'étais inexorablement sur le qui-vive. Et finalement, n'était-ce pas la véritable raison d'être d'une telle procédure ? Imaginer continuellement de nouvelles stratégies pour maintenir l'intérêt des individus à demeurer ensemble et, par là, leur fibre créative aux aguets.

> « Mais si l'on accepte que la vie dans le théâtre est plus visible, plus lisible qu'à l'extérieur, on voit que c'est à la fois la même chose et un peu autrement.
> A partir de là on peut donner diverses précisions. La première est que cette vie-là est plus intense parce qu'elle est plus concentrée. Le fait même de réduire l'espace, de ramasser le temps crée une concentration » (Brook 1991 : 20).

Combien il aurait été plus simple de coller au Mahabharata une musique « ad hoc » en prenant ici ou là un musicien indien de Paris, quelque accompagnateur de *tanpura* comme il en existait tant et un bon percussionniste sachant plaire par une virtuosité de bon aloi ! Ce collage aurait été du goût d'un vaste public, mais n'aurait certes pas correspondu à la philosophie de l'ouvrage telle que Peter Brook la concevait et voulait la faire passer. Car le Mahabharata est une histoire universelle – c'est « le grand poème du monde » –, pour laquelle il convient de gommer toute imagerie touristique qui voudrait rappeler un « ailleurs » si possible lointain ou indiquant précisément une origine, des lieux qui ne sont que secondaires, en regard du témoignage philosophique qu'ils portent. Cette histoire *nous* concerne :

> « ENFANT De quoi parle ton poème ?
> VYASA Il parle de toi.
> ENFANT De moi ?
> VYASA Oui. Il raconte l'histoire de ta race, comment tes ancêtres sont nés, comment ils ont grandi, comment se déroula une très vaste guerre. C'est le grand poème du monde. Si tu l'écoutes attentivement, à la fin tu seras un autre, car c'est une histoire pure et totale, qui efface les fautes et avive l'intelligence et qui donne une longue vie ». (Mahabharata 1985 : premier volume 28).

N'est-ce pas à un projet de même nature auquel on devrait s'attacher dans cette redécouverte des musiques du monde ? En finir avec une tournure d'esprit touristique par laquelle on piège bien souvent le public et qui guide la programmation des concerts, esprit selon lequel plus ça vient de loin, mieux c'est ?

*
**

Fig. 1 : Le tir à l'arc. Mahabharata de Peter Brook. Photo : Michel Dieuzaide, 1985

Inutile de continuer à enregistrer coûte que coûte : le reliquat de bandes magnétiques ne sera pas suffisant pour tenir jusqu'à la fin de mon séjour (juin 1977). Je décide de départager, mais avec les musiciens, ce qu'il faudra garder de qu'il est possible d'ores et déjà d'effacer. Nous écouterons donc toutes les pièces du répertoire des chants à penser (répertoire de chants avec sanza, cf. Dehoux 1986, 1992, 1993, 1995) enregistrées jusque là (février-mars 1977) et en fonction de la qualité, on décidera ensemble de celles à supprimer. C'est simple et je suis sûr de tomber d'accord avec les musiciens sur les pièces dont on pourra se défaire : que ce soit pour des raisons techniques («prises» saturées, ou au contraire d'un niveau sonore trop faible), musicales (hésitations, erreurs, manque de présence...) ou encore à cause de perturbations extérieures, d'événements imprévus (arrivée de personnes qui saluent bien fort, aboiements

divers, jusqu'à ce rot magistral poussé au beau milieu d'un enregistrement par un villageois de passage). Il suffira, d'après moi, d'une écoute attentive suivie d'une brève discussion pour décider du sort des enregistrements.

C'était là faire fausse route, car si je scrutais un résultat sonore et me concentrais sur lui, ils cherchaient, quant à eux, quelque chose de tout autre en ne cessant de livrer leurs commentaires. L'interprétation musicale ne serait-elle qu'un prétexte pour évoquer ensemble une «tranche» de vie commune? Inlassablement, ils s'interrogeront sur le moment, le lieu, les personnes présentes et chacun donnera son avis: quelques uns demeurent dubitatifs sur la présence effective de telle ou telle personne et demandent à écouter de nouveau... vérifier si à tout hasard elle ne se manifesterait pas... Et l'on notera, à l'occasion, la sortie bien venue de tel chanteur. Dans cette atmosphère, la pièce qui, entre autres, attira une approbation unanime fut celle du rot. Il n'était pas question de la supprimer, et les musiciens demanderont d'ailleurs bien souvent de la réécouter à l'avenir, d'autant que, dans son déroulement, rien ne laisse présager cette magistrale «sortie». Ils sembleront toujours en ignorer la chute qui, lorsqu'elle apparaîtra, prendra à chaque fois les auditeurs au dépourvu. Quant aux choix à opérer, personne n'a plus l'air véritablement de s'en préoccuper. Une pièce cependant les laisse froids, alors que j'étais persuadé «faire un tabac» en la leur présentant. Il s'agit de *séam ko mè* (Dehoux 1993: plage 3). Cette pièce était pour moi musicalement fascinante: sur fond de sanza, une femme lance à espaces très réguliers un «you-you» clairement modulé dans l'extrême aigu de son registre vocal. C'est tout et c'est bien insolite car il se forme ainsi une sorte de vide, de creux entre les parties vocale et instrumentale. Et bien, cette pièce n'est du goût de personne et, par mon appréciation, je fais figure d'amateur ne connaissant rien du fond des choses. Le résultat sonore étant, comme toujours pour les musiciens, la conséquence d'une situation humaine fort simple, il n'y avait pas lieu de s'extasier de ce que personne ne chante: par ses «you-you», Sénouane y veille. Et l'on m'expliquera: chanter en même temps qu'elle est impossible, son cri étant trop strident, mais le faire à un autre moment suppose un très juste calcul pour éviter de faire recouvrir sa voix par une de ses apparitions et risquer de rendre incompréhensible la fin du texte que l'on chante.

Comment se laisser vraiment aller, dans ces conditions, se laisser bercer par la sanza qui devrait en toute quiétude vous «souffler» les thèmes à évoquer? Dans un tel climat où le temps vous est ainsi compté et balisé, on aurait du mal à imaginer l'émergence d'une expression spontanée, libre de toute contrainte. En agissant comme une sorte de métronome qui strie le temps de façon irrémédiable, Sénouane établit une situation d'attente de sorte qu'au lieu de chanter, les participants ne cessent d'ajourner leur intervention éventuelle, espérant que chacune de ses apparitions sera la dernière... Mais pourquoi diable un tel manège? Etonnés de me voir aussi perplexe, ils m'interrogeront alors sur les personnes présentes lors de l'enregistrement. Voilà: nous étions au village voisin de Galo, chez le joueur de sanza Doko, le mari de Sénouane, en présence des musiciens du village de Ndongué venus avec moi. Pour Sénouane il n'était pas

question de laisser qui que ce soit «damer le pion» à son mari, dans sa propre maison, qui plus est ! J'étais venu pour lui non pour les autres, tout de même ! L'inconvénient, c'est que Doko, s'il connaît bien le jeu de la sanza, chante rarement. Il suffira donc à Sénouane d'empêcher les autres de le faire, comme si de rien n'était, cela va de soi.

Au bout du compte, la vérité ne serait-elle que foncièrement humaine ? Ce que l'on apprécie en écoutant, n'en est-il que la conséquence logique, somme toute ? Je ne l'entendais pas jusque là de cette oreille. A partir de quoi on comprendra ma tendance à ménager à nos rencontres une vivacité toujours perceptible et garante de l'intérêt musical. Ne s'agirait-il pas *traditionnellement* toujours de la même chose... où que l'on se trouve ?

> «Car un disque [...] n'est jamais qu'un instantané de la musique d'un artiste, pris un jour dans sa vie. La veille ou le lendemain, cela peut donner des résultats tout à fait différents. Il y a des séances magiques, et des rendez-vous ratés. Ça peut se préparer, une séance magique: choix des musiciens, répertoire, ingénieur du son, et ainsi de suite [...]. Mais il faut également lors de l'enregistrement déployer beaucoup d'intuition et d'intelligence pour que la musique sonne à son mieux; il faut s'écraser au moment opportun, suggérer au bon moment, et avec tact, de passer à la suite quand on sent que la séance est en train de s'embourber dans un morceau gluant, trouver un remplaçant à la dernière seconde quand l'occasion l'exige [...], calmer les musiciens quand il y a une galère technique, et Dieu sait s'il y en a [...], etc.» (de Wilde 1996: 75).

Je me rendais également compte du chemin à parcourir pour intégrer la façon d'envisager la musique propre à mes hôtes... A partir de quel critère suppose-t-on que, de par le monde, toutes les traditions développeraient une attitude similaire ? J'écoute souvent la même pièce parce que je m'interroge sur le mystère de sa beauté et les raisons pour lesquelles cette beauté est présente précisément à tel ou tel moment particulier. Pour les musiciens gbaya – pour des professionnels devrais-je dire ici en l'occurrence – c'est tout à fait rationnel et il n'est pas nécessaire de réécouter sans cesse la même chose pour le comprendre. Il suffit de mettre la main sur les conditions qui ont présidé à sa réalisation, les personnes présentes, le moment – matin, après-midi ou bien durant la nuit -, le lieu – tel ou tel village, dans la case d'untel ou untel -, les activités ayant précédé et qui sont à même d'expliquer les motivations des chanteurs, et donc la «saveur» de la musique. Bien entendu, on ne se souviendra pas toujours des conditions ayant présidé à la réalisation de telle ou telle pièce, et c'est la raison pour laquelle on mène ensemble une écoute attentive qui permettra de les redécouvrir. On expliquera par là tel ou tel type de réalisation: je possède par exemple une autre version de la pièce gbaya *séam ko mè*[3], où la partie chantée – au contraire de celle

[3] Je l'avais présentée ainsi que celle décrite plus haut au Séminaire européen d'ethnomusicologie qui s'est tenu à Belfast en avril 1985 et dont le thème était «les échelles musicales».

décrite plus haut – est bien présente, et dans laquelle les mêmes interprètes, Doko et Sénouane, élaborent une partie vocale suffisamment complexe mettant en complémentarité deux échelles pentatoniques différentes[4]. Dans cette dernière réalisation, Doko et Sénouane chantent parce qu'ils se trouvent en climat de confiance totale. Créez de telles situations – ne serait-ce pas là notre fonction principale ? – et vous aurez de véritables prouesses musicales, en dehors de quoi vous n'aurez qu'une expression conventionnelle. Et c'est d'autant plus compréhensible que l'on veut bien considérer qu'ici l'individu n'a pas véritablement d'existence propre et autonome, l'unité étant à une échelle plus vaste : le groupe.

Je retrouverai un contexte de portée identique dans la philosophie hindoue du Mahabharata où il n'y a pas de place pour l'individu sans appartenance : on y est membre d'une famille avant d'être un individu. Nous sommes, quant à nous, tellement habitués à l'individu sans appartenance, que nous ne comprenons plus ce que l'Inde appelle « the joint family ». Or un homme n'est entier qu'avec sa femme, ses enfants, ses biens de l'œil (c'est-à-dire ses biens matériels) et ses biens de l'oreille (c'est-à-dire les biens qu'il a reçus d'un enseignement spirituel, qu'on reçoit par l'oreille).

Il est donc important de savoir de qui le groupe est au juste constitué. Intérêt musical et bonne entente humaine ne font qu'un, de sorte que j'ai pris pour habitude, à partir de mon expérience chez les Gbaya, de toujours accepter les propositions des musiciens, aussi extravagantes fussent-elles, y lisant un moyen de partager avec eux des expériences, puis des souvenirs, et de fonder ainsi une relation humaine que les seules rencontres autour d'un micro ne peuvent créer.

C'est ainsi que nous irons en brousse dans le petit campement de Kpokorta qu'habite actuellement (1977) Martin Kayo – autant, d'ailleurs, pour le poisson qu'il pêche que pour se soustraire à la levée annuelle de l'impôt. Selon les musiciens de Ndongué, Kayo est un musicien de sanza valeureux (Dehoux 1992 : plages 4 et 5). Le voyage sera-t-il long ? J'aurais besoin de le savoir pour ne pas me charger inutilement, le Nagra pesant déjà bien assez lourd. « Un peu », me sera-t-il répondu, sans autre précision... En fait une bonne journée de marche à travers la savane, et des rencontres savoureuses, comme je m'en souviens encore. Martin est un bon instrumentiste, c'est certain et d'ailleurs mes compagnons ne l'accompagnent pas dans ses interprétations : ils l'écoutent attentivement et veulent rapidement mon avis... C'est exact, il joue bien et chante avec passion... Mais là n'est pas la question ! Ils ne parlent pas de ça, mais – comme je mettrai du temps à le comprendre – de la sanza. N'ai-je pas remarqué la brillance de ses résonances ? La raison de leur enthousiasme n'est pas tant le jeu instrumental de Kayo que les qualités acoustiques de son instrument : musicien et facteur se confondant ici, quand on dit de quelqu'un qu'il est bon musicien, cela peut tout autant s'étendre aux instruments qu'il a construits lui-même la plupart du temps. Dans la région, les languettes métalliques de la sanza sont fabriquées à partir de baleines de parapluie et de rayons de vélo. Mais pour la sanza de Kayo, pas

[4] Ce qui éclaire une modalité de faire bien particulière à cette région dans le monde des musiques pentatoniques africaines.

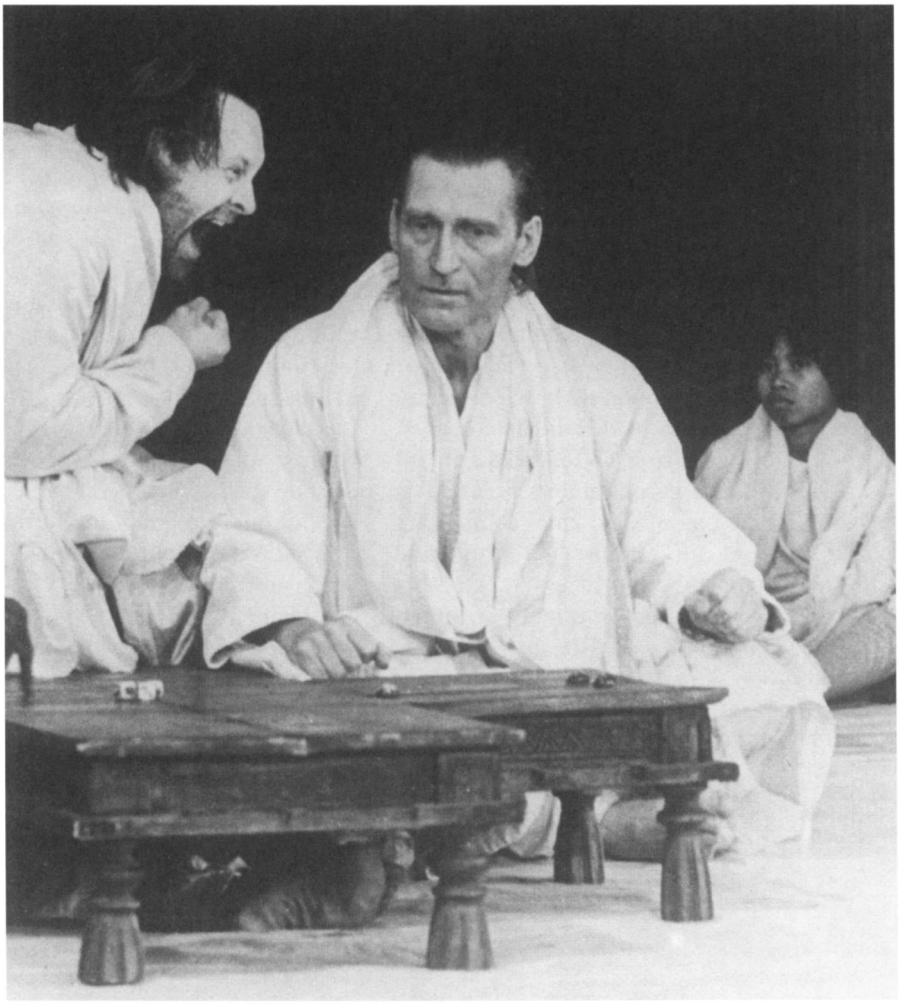


Fig. 2: La partie de dés. Mahabharata de Peter Brook. Photo: Michel Dieuzaide, 1985.

n'importe lesquels: au parapluie européen et au vélo Peugeot s'adjoignent des composants d'origines particulières car venant du Cameroun tout proche: des rayons Zuki et des baleines Zédong, d'après ce que le propriétaire me précise fièrement et que je note scrupuleusement. La richesse de la palette sonore instrumentale s'explique, la raison de notre déplacement à Kpokorta également: pourquoi ne pas aller au Cameroun chercher ces Zuki et Zédong? J'ai la voiture et le passeport... Pourquoi attendre plus longtemps?...

Me voici maintenant à Garoua-Boulay, bourgade à la frontière Centrafrique-Cameroun, imaginant une manière d'agir en sous main: s'il est possible d'acheter

des rayons neufs – à condition de trouver les fameux Zuki – les baleines ne peuvent s'obtenir qu'auprès d'un détenteur de parapluie déjà usagé. Sur quel marché a-t-on déjà vu en vendre ? Dans ma tête, un scénario est déjà forgé à cet effet: faire la connaissance d'une «huile» locale, entrer en confiance avec, pour introduire – mais Dieu sait comment – la question du parapluie. Sa femme n'en posséderait-elle pas un ? Si oui, allons plus loin: ne serait-il pas déjà bien usagé ? Maintenant la question cruciale: ne s'agirait-il pas d'un Zédong ? Savoir si ma prononciation est correcte et à tout le moins compréhensible, ici. Je passe sur les péripéties: les rayons Zuki sont en fait des rayons de marque Suzuki correspondant aux modèles de mobylette en usage de ce côté-ci de la frontière. Quant aux baleines Zédong, il s'agit de la marque de parapluie chinois «Mao Zé Dong» (nouvelles transcription et prononciation adoptées dans le courant des années 1970 du «Grand Timonier» Mao Tsé Toung... et je passe sur la manière de prononcer en français local «Grand Timonier»...). Les aléas de ce voyage, les révélations que j'y piochai et le cheminement tortueux qui me conduisit à ces nouvelles acquisitions m'immergèrent dans cet océan de science-fiction où j'allais baigner agréablement avec «mes chers Martiens» pour qui ce n'était qu'affaires coutumières et quotidiennes: je plongeai de plein pied dans leur royaume... «mes pas gagnaient en surface» (Javier Silva *in* Vargas Llosa 1995: 244).

Encore un état d'esprit que je retrouverai curieusement dans la Bhagavad-Gita du Mahabharata. La Bhagavad-Gita est essentiellement un enseignement. Il faut toujours commencer par l'action pour purifier son propre esprit, il faut agir et, l'esprit étant devenu pur, il peut y avoir la vision de l'être suprême...

> «La conclusion est qu'en général, dans le sens où nous utilisons ce mot, tradition veut dire figé. C'est une forme figée reproduite par automatisme, plus ou moins moribonde, avec quelques grandes exceptions, lorsque la qualité est tellement extraordinaire que la vie demeure, comme lorsque certaines personnes très âgées restent incroyablement vivantes et touchantes (Brook 1991: 59).

*
**

J'ai bien essayé d'apprendre la sanza et y ai trouvé une assimilation similaire à celle du jazz que j'ai pratiqué à la Berklee School of Music de Boston. Dans un cas comme dans l'autre, l'apprentissage vise à maîtriser un mouvement physique – le déplacement des doigts sur un clavier – et ceci indépendamment des musiques que l'on se propose d'interpréter. Les «tunes» que l'on joue ne sont à ce moment là qu'un dérivatif personnel permettant de se délasser un peu de temps à autre.

> «On comprend mieux ce processus dans le domaine du sport où personne ne confondrait l'entraînement d'avant la course avec le déroulement de la course. C'est dans le sport qu'on trouve les images les plus précises et les meilleures métaphores pour illustrer une représentation théâtrale. Dans une course ou dans un match de football, aucune liberté. Il existe des règles, le

Fig. 3: La mort de Bhimsa. Mahabharata de Peter Brook. Photo: Michel Dieuzaide, 1985.

jeu est appréhendé d'une manière rigoureuse, exactement comme au théâtre, où chacun des acteurs apprend son rôle et le respecte au mot près. Mais ce scénario plein de directives ne l'empêche pas d'improviser si l'occasion se présente...» (Brook 1992: 21).

Cette façon de faire totalement différente rend bien souvent inconciliable la formation artistique, telle que nous la concevons, de celle que les musiques traditionnelles proposent. Non que le dosage rigueur-liberté y soit d'un rapport différent, mais plutôt d'une nature autre. Face au labeur permanent que nécessite la pratique de la musique occidentale écrite, l'aisance et la liberté d'exécution dont ont l'air de jouir bien des musiciens issus des traditions orales laissent à penser qu'ils ne font que ce qui leur plaît sur le moment, en n'observant aucune règle bien stricte. Sans aller sous les tropiques, c'est ce qui s'est passé avec le jazz, cette tradition orale née sous nos yeux. Et ce n'est pas ce que les musiciens concernés diront qui y changera quelque chose: bien qu'ils s'expriment en des termes qui décrivent les efforts qu'ils doivent accomplir pour maîtriser ces langages particuliers:

«difficile à imaginer maintenant, mais un thème comme *'Round Midnight* est d'une difficulté inouïe pour un improvisateur de l'époque. Pas d'un point de

vue technique, mais à cause de l'effort que l'on doit déployer pour, simplement, le faire sonner. Miles Davis confessa qu'il lui fallut plusieurs années avant de pouvoir le jouer à sa guise» (de Wilde 1996: 36).

Ce que Miles Davis exprimera ainsi:

«Je n'étais pas encore très populaire. Tout a commencé à changer après mon passage à Newport en 1955... L'orchestre avait joué un ou deux thèmes sans moi quand je les ai rejoints sur *Now's The Time*, un hommage à Bird. Puis est venu *'Round Midnight* le thème de Monk, que j'ai joué avec une sourdine: tout le monde s'est emballé. J'ai eu droit à une *standing ovation*. Les musiciens présents me traitaient comme si j'étais un dieu, tout ça pour un solo que j'avais dû trimer pour apprendre, longtemps auparavant.» (Ponzio et Postif 1995: 159).

Les musiques de tradition orale apparaissent dans leur pratique absolument incompatibles avec une quelconque notion d'effort, comme si l'Occident y voulait seulement déchiffrer l'existence d'un paradis perdu pour lui. Pourtant, à y regarder de près là encore, le discours des praticiens est autrement précis et technique:

«Vient ensuite le définitif *'Round Midnight* dont la longue élaboration (presqu'une demi-heure) nous a été heureusement conservée, Keepnews ayant laissé tourner le magnétophone. On peu ainsi entendre *in progress*, cette merveilleuse interprétation, ce qui donnera son titre à l'album. Monk, très absorbé, fait un premier essai, puis, s'arrêtant de jouer, dit quelques mots. Il reprend le thème comme s'il le découvrait pour la première fois, s'étonnant de sa façon de sonner. Ce *Midnight* est un morceau d'une désespérance extrême, et Monk, ici, lui donne une dimension désertique, seul à son piano, dans ce studio Reeves, en cet après-midi du 5 avril 1957...

'No, no, here, once more!' – il reprend inlassablement ce contour de minuit, s'accompagnant à peine de la main gauche, fasciné par la mélodie. Le directeur artistique, Orrin Keepnews, n'interviendra qu'une seule fois, son rôle se bornant à numéroter les prises. Monk prend plaisir à s'écouter jouer malgré les difficultés qu'il est seul à ressentir – à un moment, il dit même: 'I can't hear that right' et ailleurs: 'I must practice that' – et recommence autant de fois qu'il le juge nécessaire, jamais satisfait» (Ponzio et Postif 1995: 176).

Si les vocabulaires, les syntaxes font bien maintenant l'objet d'un travail minutieux, la mise en forme, la constitution d'un répertoire un tant soit peu personnel, la création ou encore les innovations individuelles sont la plupart du temps laissées pour compte. Et pourtant l'enjeu n'est-il pas de savoir comment et pourquoi on invente et surtout si on a un droit reconnu et le pouvoir, l'idée de le faire ?

«comme le *pisco*, la musique aide à comprendre les vérités amères. Dionisio a passé sa vie à les enseigner aux gens et cela n'a pas servi à grand-chose, la plupart se bouchent les oreilles pour ne pas entendre. J'ai appris de lui tout ce que je sais sur la musique. Chanter un *huayno* avec sentiment, en s'abandonnant, en se laissant aller, en se perdant dans la chanson, jusqu'à sentir que tu es elle, que la musique te chante plutôt que tu ne la chantes, c'est le chemin de la sagesse.

Taper du pied, taper du pied, tourner, faire des figures, les défaire sans perdre le rythme, en s'oubliant, en s'en allant, jusqu'à sentir que la danse maintenant te danse, qu'elle est entrée au fond de toi, qu'elle commande et que tu obéis, c'est le chemin de la sagesse. Tu n'es plus toi, je ne suis plus moi mais tous les autres. Ainsi sort-on de la prison du corps, pour entrer dans le monde des esprits» (Vargas Llosa 1996: 277).

Références

BROOK Peter
1977 *L'espace vide*. Paris: Seuil, collection «Pierres vives».
1991 *Le diable, c'est l'ennui*. Paris: Actes Sud-Papiers.
1992 *Points de suspension*. Paris: Seuil, collection «Fiction & Cie».

CABRIDENS Valérie
1995 Paroles de linguiste. *Le Journal du CNRS* (novembre): 23-24

DEHOUX Vincent
1985a L'avantage est au spectateur. Entretien avec Georges Banu, Peter Brook et Toshi Tsuchitori. *Alternatives théâtrales* 24: 32-33.
1985b Bricoler la musique. *Alternatives théâtrales* 24: 33-34.
1986 *Chants à Penser Gbaya (Centrafrique)*. Paris: Selaf.
1992 *Centrafrique/Chants à penser 1*. OCORA C 580008 (réédition du disque 30cm/33t OCORA 558-548, 1978)
1993 *Centrafrique/Musiques pour sanza en pays gbaya*. Archives Internationales de Musique Populaire, AIMP XXVII. VDE CD-755
1995 *Centrafrique/Chants à penser 2*. OCORA C 560079

DEHOUX Vincent et Robert ZIMMERMANN
1978 La ballade de l'homme plat. *Musique en jeu* 32: 5-12.

DELEUZE Gilles et Claire PARNET
1996 *Dialogues*. Paris: Flammarion, collection «Champs».

HERRIGEL Eugen
1970 *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à L'arc*. Paris: Dervy

Mahabharata (le)
1985 Adaptation théâtrale et texte de Jean-Claude Carrière. Paris: Centre International de Créations Théâtrales, collection «Créations Théatrales» (trois volumes).

PONZIO Jacques et François POSTIF
1995 *Blue Monk*. Paris: Actes Sud, série «Musique».

VARGAS LLOSA Mario
1995 *Le poisson dans l'eau* Paris: Gallimard, collection «Du monde entier».
1996 *Lituma dans les Andes*. Paris: Gallimard, collection «Du monde entier».

de WILDE Laurent
1996 *Monk*. Paris: Gallimard, collection «l'Arpenteur».

RÉSUMÉ

Oubliées, puis fréquentées et maintenant dans certains cas absorbées, les musiques traditionnelles occupent une situation qui évolue irrémédiablement. On peut tout autant l'ignorer, feindre de le faire comme y déchiffrer une priorité. Ce texte n'a pas la prétention d'apporter de réponse théorique à un débat où il est difficile de faire la part entre l'économique et l'artistique, comme c'est souvent le cas au sein des rouages occidentaux. Il semble en revanche important de rappeler le cheminement habituel que la fréquentation de ces expressions traditionnelles implique et se souvenir qu'en dehors des seules questions esthétiques, il s'agit toujours de manifestations essentiellement humaines dont la fréquentation nécessite une implication sur le plan des relations interindividuelles.

On verra ici se répondre des expériences liées au Mahabharata de l'Inde, aux musiques traditionnelles centrafricaines, au jazz, pour constater qu'aussi lointaines historiquement et géographiquement qu'elles soient, ces réalités ont peut-être en commun de se développer sur un plan fondamentalement humain dont nous avons perdu l'habitude et pour lequel nous ne sommes plus tellement armés. C'est peut-être là le fond de la discussion: non plus des questions liées à des objets, sinon à leurs acteurs.

ABSTRACT

Travel Notes. *Traditional music, once forgotten, then used in association with, and today absorbed by other forms of music, is undergoing unstoppable change. One may as much ignore this situation, or pretend to ignore it, as make out a priority. This text does not pretend to supply a theoretical answer to a debate where it is difficult to separate commercial and artistic factors, as is often the case within the workings of western cultures. It would seem important however, to remind ourselves of the normal route that association with traditional forms of musical expression takes and the implications thereof and also to remember that over and above aesthetic questions alone, what we are referring to is an essential human activity, any association with which, requires genuine involvement on an interpersonal level.*

We shall see echoed here, experiences linked to Indian Mahabharata, to traditional music from Central Africa and to jazz, and realise that no matter how historically or geographically distant they may be, these realities perhaps have in common a fundamental human development which we are no longer used to and for which we are not really prepared. This is probably at the heart of the debate: questions no longer connected with objects, but with those 'actors' who manipulate them.

REGARDS CROISÉS SUR LA VIE MUSICALE EN OUGANDA[1]

Bwemba nnyimba saagala anyumya[2] – Activité et diversité dans l'Ouganda contemporain[3]

Sam Kasule et Peter Cooke

L'Ouganda est l'un des plus petits pays d'Afrique mais il compte près de seize millions d'habitants, répartis en une quinzaine d'ethnies importantes qui parlent chacune leur propre langue. A part la musique des Baganda, peuple vivant dans la région centrale du pays, et en particulier leur musique de cour, les traditions musicales et chorégraphiques ougandaises, pourtant si riches et si variées, ont très peu retenu l'attention des spécialistes. C'est surtout vrai pour ces vingt dernières années, terriblement marquées par les troubles politiques qui ont déchiré l'Ouganda depuis l'accession au pouvoir, vers 1972, du dictateur Idi Amin et de ses successeurs: Godfrey Binaisa, Paulo Muwanga, Brigadier Okello et Milton Obote. Cette situation dramatique a non seulement empêché les chercheurs étrangers de se rendre en Ouganda et de visiter ce pays, elle a aussi découragé les érudits ougandais, tout juste rentrés des Etats-Unis et du Royaume-Uni au début des années soixante-dix, fiers de leurs diplômes et rêvant de mener des recherches approfondies sur leurs propres traditions. Qu'ont-ils fait pendant ces deux décennies ? « Nous avons essayé d'éviter les balles ! » répond ironiquement Christine (Lule) Kiganda, diplômée en lettres et en traditions populaires de Los Angeles, qui est retournée dans son pays en 1971 pour y étudier les arts de tradition orale de sa propre ethnie.

Cela n'empêcha cependant pas certains esprits déterminés de poursuivre la réalisation de leurs rêves. Le regretté Benedicto Mubangizi, compositeur munyankore, vécut très pauvrement dans son village natal, situé dans le Nkore occidental,

---

[1] Traduit de l'anglais par Ramèche Goharian

[2] « Quand je chante, je ne veux pas entendre les gens parler », phrase couramment utilisée dans le répertoire des chanteurs professionnels de Baganda.

[3] Cet article est le résultat d'une collaboration entre un spécialiste ougandais des études théâtrales qui enseigne au Royaume-Uni et un ethnomusicologue britannique qui, ayant enseigné pendant les années soixante en Ouganda, poursuit ses recherches sur la musique de ce pays. Après avoir exposé leur point de vue commun sur la vie musicale en Ouganda, les auteurs développent leurs idées personnelles sur le rôle que doivent jouer les ethnomusicologues dans ce domaine.

Les préfixes bantous, utilisés généralement en association avec les noms des différents groupes de langue bantous, sont conservés ici. Par exemple: *musoga* = personne venant de Busoga; *basoga* = habitants de Busoga; *ki* (préfixe adjectival) donne *kisoga* = de Busoga.

à l'écart des régions les plus troublées. S'étant retiré assez tôt de sa fonction de formateur pédagogique, il continua d'étudier les traditions du chant de sa région et mit à profit ses connaissances pour élaborer un répertoire liturgique pour l'église catholique de l'Ouganda occidental. Sa production est immense et comprend une demi-douzaine de messes, plus de deux cents soixante-cinq hymnes et chants, la compilation d'un livre d'hymnes utilisé par la suite dans tout le diocèse[4]. Il dirigea des chœurs et participa à de nombreux concours musicaux en tant que membre du jury; historien et écrivain prolixe, il publia trente livres dont des romans et des recueils de contes, d'épopées et d'autres traditions populaires. Dans un ouvrage qui n'a pas été publié, Il étudie les origines, la parenté et l'histoire de ses clans parentaux dont la tradition lui fut transmise oralement pas ses aînés. Mais Mubangizi est une exception, un génie qui ne cessa, malgré une santé fragile, de servir sa muse. Beaucoup d'intellectuels ougandais, devenus, à cause de leur éducation, la cible des tireurs d'Amin et d'Obote pendant leurs règnes de terreur, ne cherchaient plus qu'à sauver leur vie et à protéger au mieux leurs familles. Certains furent tués, d'autres se réfugièrent à l'étranger, et c'est seulement maintenant qu'ils retournent chez eux pour reprendre leur travail. L'intérêt toujours plus grand des Occidentaux pour les «musiques du monde» a encouragé certains bons musiciens Ougandais, ayant pu suivre une formation musicale à l'étranger, à y rester une fois leurs études terminées. En donnant des cours et en animant des ateliers, ils peuvent effectivement y gagner beaucoup plus que s'ils travaillaient au Département de musique, de danse et de théâtre de l'université Makerere, ou dans les différentes écoles supérieures de la brousse qui se multiplient dans toutes les régions de l'Ouganda sous le nom d'Ecoles normales nationales (National Teachers' College).

Musiques villageoises

Pendant la période de luttes qui dura plus d'une quinzaine d'années, les paysans ougandais durent se reconvertir à une économie de survie purement locale. Le transistor, qui dans les années soixante était omniprésent jusque dans les villages les plus reculés, finit par se taire faute d'argent pour acheter les piles. L'évolution de la musique ainsi que l'influence de la musique pop et de l'idéologie occidentales furent réduites au minimum. Lorsque l'occasion se présentait, la musique et la danse trouvaient encore leur juste place dans les rituels et les moments importants de la vie: rites de mariage, naissance de jumeaux, circoncision (là où cela se pratiquait encore), derniers rites funéraires, ainsi que dans les écoles, les églises et dans d'autres institutions. Pendant les années d'insécurité où la musique occidentale était absente, les formes traditionnelles de la pratique musicale se renforcèrent. Les troupes locales continuèrent à se réunir pour jouer leur musique régionale; en fait, les activités artistiques des troupes établies dans

[4] Intitulé *Mweshongorere Mukama* (Prions le Seigneur), Marianum Press, Mbarara.

les villages et des associations culturelles furent utilisées par les gouvernements successifs comme moyen de diffusion de leurs messages politiques[5].

Malgré d'énormes difficultés, et peut-être même à cause d'elles, les groupes villageois proliférèrent: la musique et la danse communautaires étaient une façon de réagir aux destructions, aux meurtres et aux rixes sanglantes auxquels le peuple était confronté jour après jour. La quantité de musique que les Ougandais jouent aujourd'hui est stupéfiante. Quoi qu'on puisse dire sur la pauvreté endémique, la corruption et le syndrome de dépendance dont les Ougandais sont victimes, on ne peut que s'étonner des ressources financières et humaines consacrées aux valeurs culturelles intangibles que sont la danse et la musique.

Une des conséquences de la promotion officielle des activités culturelles dans les villages fut la formation de centaines d'associations féminines dans les campagnes. Les gouvernements successifs tentèrent de mobiliser les femmes paysannes pour des raisons politiques et pour accélérer la réalisation de leurs projets de développement et d'éducation. La danse et la musique tiennent une place importante au sein de ces associations. Les femmes s'occupent de questions telles que l'économie domestique, l'hygiène, l'éducation des enfants, les techniques agricoles et la prévention du sida, et traitent de ces thèmes dans leurs chansons. Jusqu'en 1986, lorsque Museveni et son Armée de résistance nationale libérèrent une grande partie de l'Ouganda du règne meurtrier de Milton Obote et du reste de son armée, personne n'avait pris au sérieux la propagande véhiculée par ces chansons. Il était du reste facile de détourner le sens des chansons par la parodie, l'improvisation de nouvelles paroles ou les allusions. Aujourd'hui ces chansons ne sont plus chantées à la gloire des dictateurs: on y encourage les femmes à travailler dur pour s'extraire de la condition misérable dans laquelle elles ont vécu pendant des années et pour contribuer de toutes leurs forces au développement local et national. C'est bien ce qu'exprime une chanson chantée dans une association de femmes basoga:

> *Mboine kirabu eyerimira. maama, ezwaala mangoye*; ce qui signifie: «J'ai vu les femmes de l'association qui travaillaient dur dans leurs potagers et portaient de beaux habits.»[6]

Cependant, le fait de chanter en public permet au soliste d'aller au-delà de ces paroles simples et prosaïques; habitué à improviser et à faire des variations, l'ar-

---

[5] On en trouve également des exemples dans les villes, comme la troupe *Heartbeat of Africa* – appelée jusque dans les années 1980 *The Dancing Cranes* – sous le deuxième gouvernement d'Obote, et *The Ngaali Ensemble* – depuis 1986, époque du Mouvement de Résistance Nationale. Ce dernier débuta au Département de musique, de danse et de théâtre de l'université Makerere où un noyau d'étudiants et de professeurs, en collaboration avec le département de la culture du secrétariat du MRN, représentèrent l'Ouganda dans une forme théâtralisée associant la musique et la danse. Bien que dans leur projet le plus important, la pièce musicale «Notre mère l'Ouganda», jouée pour la première fois en 1987, il soit question de réconciliation, leurs productions ont un ton politique et une thématique axée sur les réalisations du gouvernement.

[6] Enregistrée par Peter Cooke, bande PCUG 94.5.5; soliste: Mme Nakadaama Muwaya avec l'association de femmes *Kyebajja koobona* du village de Nabitovu, à Busowoobi, district de Iganga, le 12 mars 1994.

tiste aborde des thèmes beaucoup plus divers et expose ses idées personnelles sur des sujets d'actualité. Plus de quatre-vingt-dix pour cent des chansons féminines sont composées dans un style traditionnel et accompagnées par des battements de mains et des instruments à percussion locaux. Mais parfois, les femmes préfèrent changer de style et chantent des chants harmonisés du genre de ceux que certaines d'entre elles ont probablement apprises à l'école, avec plus ou moins de bonheur.

Plusieurs troupes semi-professionnelles de percussion et de danse, que Cooke a rencontrées à Busoga (région orientale) en 1987, ont agrandi et diversifié leur formation instrumentale (Cooke, 1995). Une telle variété n'existait pas auparavant dans les villages de cette région: dans les années soixante, un orchestre de musique populaire de fête comprenait au maximum deux ou trois lamellophones et une flûte. De plus grands ensembles de musique pour les cérémonies publiques se composaient de xylophones, de flûtes et de percussions. A cette époque, seul un clan dans tout le pays jouait de la flûte de Pan. La découverte d'orchestres composés de xylophones, de flûtes de Pan, de flûtes, de lamellophones, de vièles et de percussions fut plutôt surprenante. La combinaison polyrythmique de ces différents timbres instrumentaux offre à qui n'en a pas l'habitude un canevas sonore d'une richesse quelque peu déconcertante.

Cette diversification instrumentale est en partie inspirée de l'ancien Ensemble national placé sous la direction du grand musicien muganda Everisto Muyinda, qui résidait, jusqu'au début des années soixante-dix, au Théâtre national de Kampala, produisant la musique de la troupe de danse nationale *Heartbeat of Africa*. Appelé «Kiganda orchestra», cet ensemble comprenait des musiciens de différentes ethnies, avec une majorité de Baganda et de Basoga. Il était organisé selon le principe des orchestres occidentaux avec des sections instrumentales aux timbres variés (vièles tubulaires, lyres, flûtes, flûtes de Pan et cithares) mêlant leurs sonorités contrastées à celles des xylophones, des tambours et des hochets. Les musiciens du Département de musique, de danse et de théâtre de l'université Makerere utilisèrent également ce type de combinaison instrumentale pour leurs productions dramatiques telles que la pièce de Rose Mbowa: «Notre mère l'Ouganda» (*Mother Uganda*). Dans les deux cas, l'orchestre pluri-ethnique symbolisait le rêve de la majorité des Ougandais: celui d'«une existence harmonieuse où tous les Ougandais joueraient ensemble comme des musiciens.» (Kasule 1993: 260)

Une autre influence fut la décision, prise en 1968, de promouvoir l'enseignement de la musique instrumentale dans les écoles, ce qui encouragea les élèves à jouer des instruments africains aussi bien qu'européens et leur offrit la possibilité de choisir des instruments ougandais pour leurs examens. Des concours étaient régulièrement organisés pour les écoles primaires et secondaires et, dès les années 1970, ces festivals s'agrandirent pour accueillir des ensembles instrumentaux africains, des duos et des solos, ainsi que la danse et le chant traditionnels. Ce développement permit à de nombreux écoliers de maîtriser la pratique des instruments africains et d'apprendre le répertoire des chansons traditionnelles, ce qui est important car beaucoup d'élèves des écoles primaires et secondaires sont internes et vivent loin du cadre traditionnel de l'apprentissage des chants.

Fig. 1 : Jimmy Katumba (au milieu de la scène, vêtu d'un habit « afro » moderne) ; derrière lui, une batterie occidentale. Les danseuses portent des vêtements « traditionnels » et s'apprêtent à exécuter la danse Nankasa. Elles commencent par les salutations au public avant d'entrer dans la danse proprement dite. Photo prise à Londres, en 1990, pendant la tournée de Jimmy Katumba accompagnés des Ebonies. Photo : Sam Kasule

La harpe *adungu* des Alur, peuple du Nord-Ouest de l'Ouganda, illustre bien les effets de cette politique (et de celle d'Amin qui consistait à privilégier l'image de marque culturelle de l'Ouganda septentrional). La harpe fait maintenant partie des programmes scolaires ; elle anime aussi les bars villageois, un peu partout dans le pays. L'*adungu* est souvent joué dans des ensembles de trois à quatre harpes de tailles différentes dont la basse mesure près de deux mètres. Il est intéressant de noter qu'elle peut être jouée de deux manières : dans un style très traditionnel, sur un accord pentatonique, avec l'enchevêtrement habituel des voix ; ou sur un accord heptatonique, avec une simple combinaison de tierces comme on peut l'entendre dans la musique zaïroise pour guitare appelée *zairwa*. Quoiqu'il en soit, la musique d'ensemble fait partie des pratiques traditionnelles de plusieurs régions d'Ouganda.

A Acholi et à Lango par exemple, des groupes de jeunes se réunissaient régulièrement, dans les années soixante, avec leurs lamellophones *lukeme*, pour jouer de la musique d'ensemble (cette pratique est restée très vivante aujourd'hui). Ils participaient également à des concours intervillageois, organisés le week-end, sous le patronage d'un chef local ou d'un riche marchand. On trouve un autre exemple de musique d'ensemble dans les danses jouées, selon la technique du hoquet, par les trompes des Alur. Cependant, l'utilisation d'harmonies

occidentales par les harpes et par certains groupes de lamellophones témoignent d'une familiarité croissante avec la musique occidentale. Celle-ci résulte d'un contact de plus en plus fréquent avec la musique d'église, de l'enseignement de la musique occidentale dans les écoles et, bien entendu, de l'omniprésence des musiques euro-américaines, caribéennes, latino-américaines, zaïroises et ouest-africaines sur les ondes de la radio.

Un autre aspect de la vie des villages mérite d'être mentionné. Pendant les décennies de troubles, beaucoup de paysans ougandais estimèrent que la religion occidentale ne leur était pas d'un grand secours. Cette impression, liée à des infrastructures sanitaires défaillantes qui ne pouvaient plus faire face à la recrudescence des maladies fit sortir de l'ombre les guérisseurs traditionnels qui, jusque là, pratiquaient dans la clandestinité. Leur travail médical et leurs méthodes de guérison reposent sur le culte des ancêtres, l'apaisement des esprits, l'intervention des médiums et les différents types de transe. La musique et la danse constituent les éléments essentiels de ces pratiques. En outre, étant donné que la culture et les croyances traditionnelles vont de pair, les dirigeants de ces groupes cultuels jouent le rôle de gardiens de la tradition et étendent leur patronage aux groupes d'artistes locaux (voir le culte des ancêtres des *Bacwezi* à Bunyoro et celui des *Baswezi* à Busoga). A Busoga, les rituels des *Baswezi* exigent la présence de deux bons joueurs de tambours, du chœur des participants qui agitent de grands hochets en calebasse et chantent dans des mirlitons (altérateurs de voix) et d'un xylophone. Ces rituels sont parfois précédés de danses et de chants interprétées par les troupes locales invitées. Les cultes accueillent un grand nombre d'adhérents. Très bien organisés à l'échelle nationale, ils sont placés sous l'égide de l'Association culturelle ougandaise des guérisseurs traditionnels.

La musique de la Cour royale

Les traditions orales de certains peuples d'Ouganda font remonter la généalogie de leurs rois jusqu'au XIII^e^ siècle. Lorsque les Britanniques arrivèrent pour la première fois dans le pays en 1862, J.H. Speke fut reçu au palais de Banda, résidence du roi de Buganda, le fier Muteesa 1^er^, à l'extérieur de l'actuelle Kampala. Il eut le temps de décrire brièvement dans son journal les différentes activités musicales du palais. A cette époque, le Buganda était le plus puissant royaume de la région du lac Victoria et, comme partout en Afrique, le nombre et la taille des orchestres patronnés par un souverain donnait la mesure de sa puissance. Au cours des siècles, les Kabaka s'étaient appropriés différents styles et instruments de musique pour leur propre usage à la cour. Dans les années cinquante et soixante, le palais de Mengo, résidence du roi Muteesa II, était devenu la Mecque des musiciens et des danseurs.

Les traditions musicales du palais des Kabaka attirèrent l'attention des spécialistes occidentaux (Anderson, Cooke, Kubik, Wachsmann, Wegner) qui s'intéressèrent particulièrement au répertoire pour deux xylophones (le grand

akadinda, à vingt-sept lames et le plus petit *entaala* ou *amadinda* à douze lames) et aux flûtistes du roi, Abalere ba Kabaka. Mais après la crise constitutionnelle de 1966, les quatre royaumes de Buganda, de Nkore, de Tooro et de Bunyoro furent abolis par un décret gouvernemental et, pendant la bataille de Mengo, le palais de Muteesa II fut envahi par l'armée d'Idi Amin et brûlé sur l'ordre de son premier ministre du moment Apolo Milton Obote.

La police du Kabaka, qui avait l'habitude de parader au son d'une fanfare vêtue de l'uniforme occidental, fut anéantie pendant l'attaque et ceux des musiciens du palais qui réussirent à s'enfuir, jurèrent de ne plus jouer en public tant que le Kabaka n'était pas rétabli au pouvoir. Les étrangers crurent (et affirmèrent parfois) que, pendant les deux décennies qui suivirent, les traditions de la musique royale avaient disparu. Ce n'était vrai qu'en partie. Le voyage en Europe d'Everisto Muyinda et de sa troupe, en 1986, prouva qu'il existait encore des musiciens connaissant au moins une partie du répertoire du palais. Lors de son voyage d'étude, en 1987, Cooke constata que le répertoire royal continuait d'être transmis à la jeune génération dans certains villages qui, auparavant, étaient chargés de fournir des musiciens au palais. Ceci était vrai en particulier pour les traditions des xylophones *akadinda* et *amadinda*. Les joueurs de lyre *endongo*, comme ceux qui jouaient pour les rois, n'ont jamais manqué car les lyres sont toujours populaires dans les orchestres de mariage. L'ensemble *Abadongo* du Kabaka, composé de lyres, de vièles et de flûtes, reproduisait d'ailleurs le modèle des orchestres de mariage. Mais très peu de musiciens de l'orchestre de trompettes *amakondere* vivaient encore en 1987. Il en allait de même pour ceux de l'orchestre de flûte *endere* et probablement aussi pour les joueurs de l'orchestre *abatenga* (jeu de tambours accordés). Le harpiste attitré du Kabaka est mort et il ne reste plus, semble-t-il, qu'un seul artiste capable de le remplacer. Il s'agit d'Albert Ssempeke, excellent musicien, célèbre dans tout Buganda et connu au Royaume-Uni et en Scandinavie où il s'est rendu plusieurs fois depuis 1988, avec les danseurs et les musiciens de son orchestre de mariage, Aboluganda Kwagalana (Cassette *Ssempeke !*, voir la discographie) pour jouer et enseigner. Du reste, les emplois héréditaires du palais sont moins souvent remis en cause et Kawuula, le jeune gardien héréditaire des tambours royaux (dont certains furent transportés dans un lieu secret lors de l'attaque du palais de Mengo) affirme que de nouveaux tambours pourraient être commandés et que les anciens seraient remontés dans le respect des rites, dès que l'héritier du trône en donnerait l'ordre.

En 1993, avec l'accord du Président Museveni et du Conseil national de la résistance ougandaise, Ronald Mutebi fut nommé trente-sixième Kabaka du Bugonda. Il fit battre son tambour personnel pour annoncer son avènement. Les populations des anciens royaumes de Bunyoro et de Tooro votèrent chacun pour le rétablissement de leur roi, Omukama. Mais la quatrième « nation », le Nkore, fit exception, la majorité des Banyankore étant constituée de roturiers Iru qui ne souhaitaient pas voir une famille royale issue de la minorité ethnique Hima retrouver son pouvoir et ses privilèges. Les Omukama entretenaient à leur cour moins de musiciens que les Kabaka du Buganda : ils préféraient faire venir leurs propres orchestres de trompes *mpango* de leurs villages pour les cérémonies

officielles. En fait, l'idée de ne servir que leur roi ne semblait pas être aussi importante pour ces musiciens que pour ceux des Kabaka. En 1967, un an à peine après l'abolition des royautés, on vit les trompettistes de l'Omukama de Bunyoro jouer en public dans les foires commerciales et les fêtes nationales.

La situation actuelle de ces orchestres reste à étudier mais il n'y a aucune raison de croire qu'ils ont cessé de fonctionner, comme le montre l'exemple suivant. Au tout début de ce siècle, Nyindo, le fils du roi du Rwanda Musinga , fut envoyé dans l'extrême Sud-Ouest de l'Ouganda pour gouverner le comté de Bufumbira. Mais son pouvoir fut bientôt aboli par l'administration britannique. Une famille héréditaire de flûtistes (jouant des flûtes en bois coniques *iseengo* jouées en hoquet, également présentes dans les palais de l'Omukama de Bunyoro et de l'Omugabe des Nkore), continua de maintenir le vieux répertoire royal et l'interpréta plus d'un demi-siècle plus tard, en 1968, cette fois à l'occasion de rassemblements politiques et d'autres événements officiels. Les Ougandais accordent une grande importance à leurs musiques traditionnelles et les musiciens héréditaires cherchent souvent un nouveau patron qui leur permettrait de préserver leur art et leur statut d'artistes.

A Buganda, on n'a pas encore assisté à la renaissance des musiques de cour, le nouveau roi Mutebi n'ayant pas eu le loisir de s'occuper de ces questions. En 1990 son palais de campagne à Bamunanika fut très endommagé et rendu pratiquement inhabitable par un terrible incendie ; il n'a pas encore établi de résidence plus près de Kampala, dans un palais digne de celui de son père à Mengo. La famille royale envisage de fonder un « village culturel » à Banda, près de l'endroit où habite encore une partie de la famille, sur la colline où le Kabaka Muteesa I^{er} rencontra Speke. Banda sera peut-être le lieu où renaîtront les anciens orchestres du palais. Malheureusement, seule une poignée de musiciens connaît encore ce répertoire et ces techniques de jeu uniques. Reste à savoir s'il y a une réelle volonté de faire revivre cette musique avant qu'elle ne soit complètement oubliée.

La musique à Kampala

La capitale de l'Ouganda a toujours été une cité cosmopolite abritant un grand nombre d'émigrés. Ceux-ci y organisaient leurs propres manifestations culturelles ouvertes aux Ougandais dès l'indépendance en 1962. En 1968, les chanteurs du groupe Kampala Singers qui chantaient des oratorios et d'autres œuvres chorales comptaient dans leur rang de nombreux jeunes Ougandais. Ceux-ci étaient d'excellents musiciens qui avaient appris à lire la musique et à chanter à quatre voix à l'école secondaire, dans des chœurs dirigés par des missionnaires étrangers. Cercle plus fermé, la troupe des Kampala Players était une société théâtrale typiquement anglaise d'amateurs qui jouaient leurs pièces dans le nouveau et élégant Théâtre national, ouvert en 1959. L'importante communauté asiatique organisait des festivals et montrait les derniers films indiens dans les nombreuses salles de cinéma qu'elle avait fait construire. Tout cela cessa, bien entendu, lorsqu'Amin chassa les étrangers en 1971.

Fig. 2: Les anciens musiciens du palais jouant du xylophone *entaala* (*amadinda*). Photo: Peter Cooke.

Le seul groupe africain était la troupe théâtrale que Wycliff Kiyingi forma en 1949; elle donnait des concerts et jouait des petites pièces agrémentées de musique et de danses, dans les centres communautaires de la région de Buganda. Kiyingi écrivait également pour la radio et la télévision et ses feuilletons radiophoniques continuent à être diffusés sur les ondes. En 1961, des fonctionnaires et des cadres formèrent le groupe Nyonza Singers qui représentait des chants et des danses Kiganda, mêlés à de la musique spirituelle afro-américaine et à de nouvelles chansons utilisant les harmonies occidentales.

Pendant les années soixante, les bars et les boîtes de nuit de Kampala engagèrent, à côté de quelques artistes locaux, un grand nombre de musiciens congolais et kenyans. Lorsque le gouvernement d'Amin provoqua, pour diverses raisons, l'exode général de toutes les communautés étrangères, les Ougandais occupèrent les bâtiments abandonnés pour y organiser leurs activités culturelles et leurs divertissements: ceci malgré les fréquents couvre-feux qui les empêchaient souvent de se réunir le soir. Aujourd'hui, l'association des Kampala Singers a retrouvé un souffle nouveau et donne régulièrement des concerts, même si la musique jouée par d'autres groupes correspond plus au goût de l'Ougandais moyen. La troupe des Kampala Players a été remplacée par de nombreuses compagnies théâtrales, ce qui traduit une évolution rapide de la tradition vivante du théâtre populaire, dans laquelle la musique et la danse jouent un rôle essentiel.

La scène des boîtes de nuit de Kampala est dominée par l'orchestre Afrigos Band qui joue à guichet fermé, toutes les fins de semaine, dans les jardins des hôtels. Ses musiciens ont été formés à différentes écoles: certains ont appris leur métier avec les musiciens zaïrois (*zairwa*) pendant les années soixante, ou avec d'autres musiciens pop, par la suite; quelques uns ont appris la musique pendant leur scolarité et le chanteur principal a également été formé en chantant à l'église. Tout en reflétant ces différents enseignements, leur musique se marie avec les styles traditionnels. Leur succès vient du caractère entraînant de leurs rythmes et de l'humour de leurs chansons qui traitent de sujets d'actualité. En ceci, ils s'inscrivent dans la tradition des musiciens itinérants.

Les Ebonies jouent une musique d'un tout autre genre. La plupart des musiciens ont une solide formation de musique d'église et certains ont même passé les examens de La Société des Écoles de Musique Royales, qui siège à Londres. Leur musique a bien entendu recours aux formes musicales et aux instruments occidentaux (claviers électriques, synthétiseurs etc.). Leurs chansons sont d'actualité et mêlent la musique, la danse et le théâtre. Parfois ils demandent à des musiciens traditionnels (comme feu Everisto Muyinda) de leur enseigner les bases de leur art, d'écrire et d'adapter des chansons traditionnelles pour leurs spectacles, et parfois même de jouer avec eux sur les instruments traditionnels. Mais ce qu'ils produisent n'a absolument pas la saveur de la musique traditionnelle et leurs auditeurs vont volontiers le même soir danser sur la musique des Afrigos Band.

Dans le paysage musical de Kampala, le *Kadongo Kamu* est un genre important. Lancé par un seul homme et encouragé par le Concours annuel des jeune talents de Radio Ouganda, il a une influence considérable sur la musique populaire, à Kampala comme ailleurs. Mieux que tout autre genre, il illustre l'interaction entre la musique ougandaise et la musique pop occidentale tout en gardant sa spécificité. A l'instar des musiciens itinérants, les musiciens du *Kadongo Kamu* combinent tous les aspects musicaux des traditions orales africaines et afro-caribéennes aux styles de la musique pop occidentale. Leurs instruments sont la guitare folk à cordes métalliques, les tambours traditionnels, la batterie occidentale, les instruments à cordes traditionnels et, pour les effets spéciaux qu'on peut en tirer, le microphone. On trouve partout des cassettes de leur musique. Leur succès s'explique par le choix des thèmes de leurs chansons qui traitent de sujets d'actualité, et par leur sens de la comédie et de l'hyperbole. En outre, ces musiciens ont été les premiers à représenter leurs spectacles devant le public des petits centres commerciaux et des bidonvilles autour de Kampala, en jouant dans les bars désaffectés, les centres communautaires et les bâtiments scolaires à un moment où aucune autre troupe théâtrale n'osait s'y aventurer. Théâtre de guérilla, actif pendant la période de grande insécurité, il était équipé d'accessoires et d'instruments qu'on pouvait évacuer en quelques minutes, à la moindre alerte annonçant l'approche des soldats.

Aujourd'hui, tous les groupes que nous venons de mentionner témoignent du métissage qui s'est opéré entre les styles de la musique occidentale et ceux de la musique traditionnelle ougandaise; le synthétiseur et l'amplificateur font partie de l'équipement essentiel, même lorsqu'ils ne sont pas présents sur la scène.

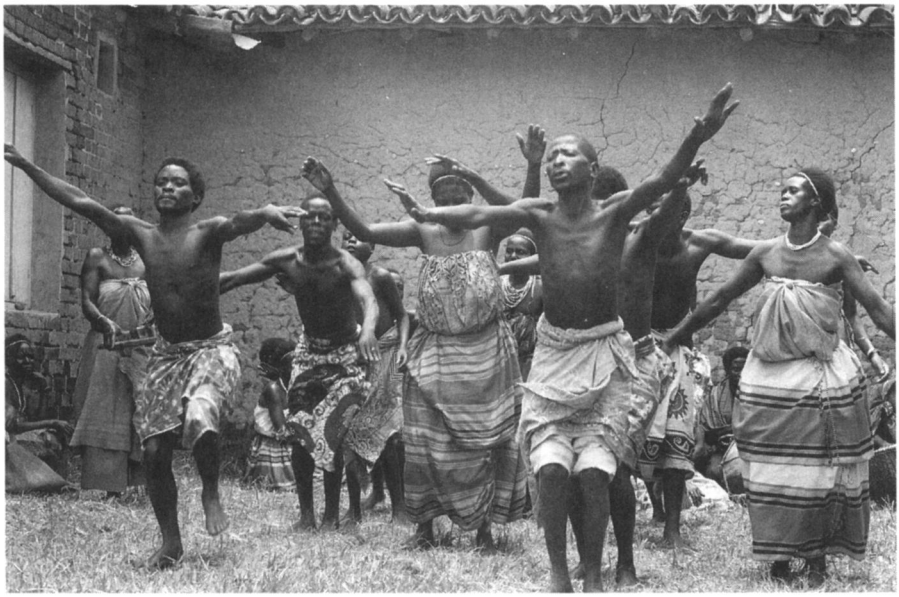


Fig. 3: Danseurs bairu exécutant un mélange de danses *ekitaaguriro* et *ekizino;* les bras levés représentent les cornes du bétail de Nkore. Photo: Peter Cooke.

Parmi les musiciens de Kampala qui ne s'occupent pas de musique d'église, on notera feu Peter Lwanga, Wassanyi Sserukenya et Elly Wamala. Peter Lwanga, diplômé de musique de l'université Makerere, fut le compositeur principal des Ebonies. Sa musique allie les formes traditionnelles aux styles occidentaux. Elly Wamala est un des derniers compositeurs célèbres des années soixante, et il reste d'ailleurs toujours aussi populaire. Producteur de télévision, il dirige son propre groupe: the Mascots. Ses premières chansons, publiées d'abord sur disque, se trouvent maintenant en cassettes. Bien qu'il ait une formation de musicien d'église, son style a été fortement influencé par les musiques urbaines latino-américaines et sud-africaines. Wassanyi Sserukenya, membre fondateur du groupe Nyonza Singers, compose de la musique à la fois sacrée et profane. Ses œuvres les plus connues sont des compositions et des arrangements pour les deux pièces à succès de Luganda: «Makula ga Kulabako» (la beauté de Kulabako) et «Oluyimba Iwa Wankoko» (le chant de Wankoko). Premier spectacle musical du genre, «Makula ga Kulabako» fut représenté d'innombrables fois au théâtre et à la télévision et constitua aussi le thème d'un film. Bien qu'il exerce la profession d'ingénieur mécanicien, Sserukenya est un habile musicien qui maîtrise de nombreux instruments traditionnels et connaît très bien les traditions musicales des peuples de langue bantoue. Par ses compositions et par son utilisation d'ensembles instrumentaux et de ballets, il a joué un rôle majeur dans l'évolution contemporaine du théâtre musical en Ouganda.

Conclusion

Cette trop brève présentation de la vie musicale ougandaise révèle que, au moins à l'échelle du village, les traditions locales n'ont pas été submergées par la musique étrangère et l'idéologie qu'elle véhicule. Dans le contexte rural, l'essentiel de la population continue de prendre une part active aux représentations musicales, même si cette participation ne se limite plus aux seuls membres d'une ferme, d'un village ou d'un clan. Un nouveau domaine d'activité musicale a fait son apparition : celui des troupes d'artistes qui se produisent au sein des groupes communautaires et des orchestres semi-professionnels.

C'est à Kampala et dans les quelques autres petites villes que s'opère le syncrétisme musical. L'ouverture de nouvelles radios privées qui concurrencent Radio Ouganda, la station nationale, l'arrivée de marchandises étrangères telles que les postes de télévision, les lecteurs de cassettes audio et vidéo, les cassettes et les CD, dont les Ougandais ont jusqu'ici été privés, signifient qu'en l'absence d'une politique concertée de « protection » culturelle, les Ougandais vont se trouver de plus en plus exposés aux attraits de la musique occidentale. La remarque de Veit Erlmann selon laquelle « nous ne pouvons plus parler de la musique d'un village ouest-africain sans tenir compte des stratégies commerciales de Sony, de la politique intérieure des Etats-Unis et du prix du pétrole » (Erlmann 1993 : 4) commence à se vérifier en Ouganda. Cependant, la familiarisation croissante de ce pays avec la musique occidentale semble avoir contribué à la prolifération des genres musicaux plutôt qu'à un appauvrissement sensible de ses propres traditions. L'absence de tout contrôle officiel sur le choix des musiques jouées en public ou diffusées sur les ondes prouve que la décision de changer de répertoire ou de pratique musicale appartient en dernière analyse au musicien et à son public. A part les tentatives d'enseignement de la bi-musicalité instaurées dans le cadre de l'éducation nationale, aucune démarche n'a été adoptée pour institutionnaliser la pratique de la musique traditionnelle, comme cela se fait dans certains pays européens.

La plupart des ethnomusicologues admettent aujourd'hui que le changement est un facteur inhérent à toute culture ; les traditions ne restent pas figées car les hommes sont créatifs, doués d'imagination et sans cesse inspirés par de nouvelles idées. Toujours prêts à enrichir leurs palettes musicales de sonorités efficaces, ils savent tirer profit des technologies nouvelles qui s'offrent à eux.

En 1988, lorsqu'Albert Ssempeke s'établit comme premier musicien africain en résidence à l'université d'Edimbourg, il fut enchanté de pouvoir disposer d'un studio d'enregistrement multipiste. Paradoxalement, sa joie ne venait pas du fait qu'il pouvait y expérimenter de nouvelles idées ; il était simplement heureux de pouvoir reconstituer le son des ensembles de flûtes joués pendant des siècles à la cour royale et dont la tradition, aujourd'hui perdue, ne renaîtra peut-être plus jamais en Ouganda. Comme tous les musiciens du Kabaka, Ssempeke est très conservateur et soucieux de préserver le *statu quo*, car lorsqu'un roi disparaît, c'est tout le système de patronage des artistes et de leur famille qui disparaît avec lui. La technologie moderne permit donc à notre musicien de reconstituer sur

bande un orchestre de flûtes [7]. L'étape suivante fut de ramener la bande originale dans son pays pour la commercialiser. Il existe en effet une grande production locale de cassettes qui n'est pas exclusivement alimentée par les musiciens pop des centres urbains: Sirage, un fermier qui dirige un petit ensemble dans un minuscule village du Busoga, a déjà produit et vendu plusieurs cassettes de son groupe[8].

Qu'en pense l'ethnomusicologue ?

Point de vue interne: Sam Kasule

Depuis qu'Idi Amin a «africanisé» l'Ouganda, la recherche individuelle s'y est intensifiée, menée par des savants ougandais et par d'autres personnes telles que des directeurs de théâtre qui souhaitent en faire un usage pratique et immédiat. Cette recherche semble tout à fait désorganisée et, ce qui est encore pire, c'est qu'en raison du caractère personnel de la connaissance musicale les chercheurs ont tendance à garder les documents pour eux-mêmes. Même les spécialistes étrangers qui visitent le pays n'ont pas facilement accès à de tels matériaux, les seules exceptions étant les œuvres sacrées composées à l'occasion de la commémoration des Martyrs de l'Ouganda, en 1977 et 1979. En outre, pour différentes raisons pratiques, politiques ou académiques, les chercheurs indigènes ont poussé leurs investigations au-delà des limites de leurs propres ethnies.

Il existe peu de témoignages enregistrés des développements actuels de la musique. Même si on trouve facilement des cassettes de musique sur le marché, les enregistrements sont de mauvaise qualité et tendent à disparaître rapidement du circuit à cause du caractère éphémère des formes populaires. Outre les enregistrements conservés au Musée de l'Ouganda, dont il sera question plus loin, on trouve des documents sonores à la Radio nationale et aux Archives du Théâtre national où l'auteur a pu consulter une importante collection d'enregistrements de concerts et de spectacles qui s'y sont tenus. L'essentiel de la collection du théâtre est enregistré sur des bandes vidéo dont la qualité laisse parfois à désirer.

Il est peu probable qu'une industrie de l'enregistrement analogue à celles qui existent au Kenya et en Afrique du Sud puisse se développer en Ouganda. Presque tous les groupes musicaux, y compris les troupes de théâtre telles que les Bakayimbira Dramactors disposent d'équipements de base pour produire et vendre de petits lots de cassettes. Les Ougandais redoutent les contrôles et les interventions du gouvernement: des lois comme celle sur la radiodiffusion comportant une clause sur la censure existaient bien dans le passé, mais les règles ne sont plus observées. Le Ministère de la culture et du développement de la condition féminine doit en principe encourager la musique et les arts du

---

[7] Le titre de la cassette est *Ssempeke!* (voir la discographie)

[8] Communication personnelle de James Micklem, Edimbourg.

spectacle et avoir un droit de regard sur le contenu des représentations. Mais il a longtemps été dirigé par des cadres politiques qui n'ont jamais établi de contact avec l'industrie de l'enregistrement. Du reste, comme Cooke le relève plus loin, les Ougandais savent parfaitement se jouer de ces contrôles pour leur propre intérêt.

Les groupes qui ont créé de nouveaux genres musicaux ont déjà été énumérés. En Ouganda, les Ebonies dominent la scène. Toutefois, quelques unes des leurs productions ont reçu un accueil mitigé: les Ougandais de toute tendance, qui assistent pourtant nombreux à leurs spectacles, leur reprochent de jouer et de copier la musique occidentale au lieu de se baser sur les formes et les styles traditionnels. A l'étranger, les groupes dirigés par Geoffrey Oryema et Samite (Sam Mulondo) jouissent d'une grande popularité. Ils utilisent la musique, les structures, les chants et les danses ougandais pour créer un pot-pourri d'éléments musicaux que les Ougandais de l'intérieur considèrent comme une mutilation des formes populaires originales.

La politique a un impact certain sur la représentation et sur les formes contemporaines de la musique. Lorsque l'Etat remplaça les royautés, il reprit le rôle de patron des arts, mais sans grand succès. La musique reste inventive, syncrétique et par-dessus tout non-officielle. Il faut bien voir la relation importante qui existe entre la nouvelle histoire et la nouvelle musique ougandaises. L'ethnomusicologue qui souhaite étudier et enregistrer la musique ougandaise, et surtout en donner une interprétation qui ait un sens, doit tenir compte de l'histoire récente du pays et du climat politique qui y règne depuis la fin de la dictature. Il doit envisager de travailler en collaboration, aussi bien dans ses recherches qu'en jouant la musique qu'il étudie; il doit encore élargir son champ d'investigation à toutes les formes actuelles de manifestations musicales.

La musique traditionnelle est dynamique. Puisque les enregistrements musicaux contemporains se proposent de revisiter la musique ougandaise en suggérant l'existence de frontières et de syncrétismes stylistiques, l'ethnomusicologue invité devra juxtaposer aux représentations contemporaines les enregistrements anciens qui ont pu être conservés; car lorsque Ssempeke essaie de reproduire l'ancienne musique du palais, il crée un document qui a subi d'une part l'influence de ses propres expériences, d'autre part l'impact des changements culturels, politiques et sociaux de son pays. Quant aux chercheurs indigènes, il sont fascinés par la résonance que peuvent avoir dans leurs propres musiques les sons et les techniques de la musique étrangère et ils observent la manière dont ces deux musiques réagissent l'une par rapport à l'autre.

Enfin, tout autant que les chercheurs, les musiciens indigènes doivent être informés des recherches menées par les étrangers dans leur pays et recevoir en retour les enregistrements qui y ont été faits. Faute de quoi, les enregistrements resteront une connaissance momifiée. Comme nous l'avons déjà dit, l'« ougandisation » des Ougandais par Amin a éveillé l'intérêt de ce peuple pour les choses de son pays: il existe en effet en Ouganda un vaste marché pour les bons enregistrements de musique ougandaise, traditionnelle ou populaire.

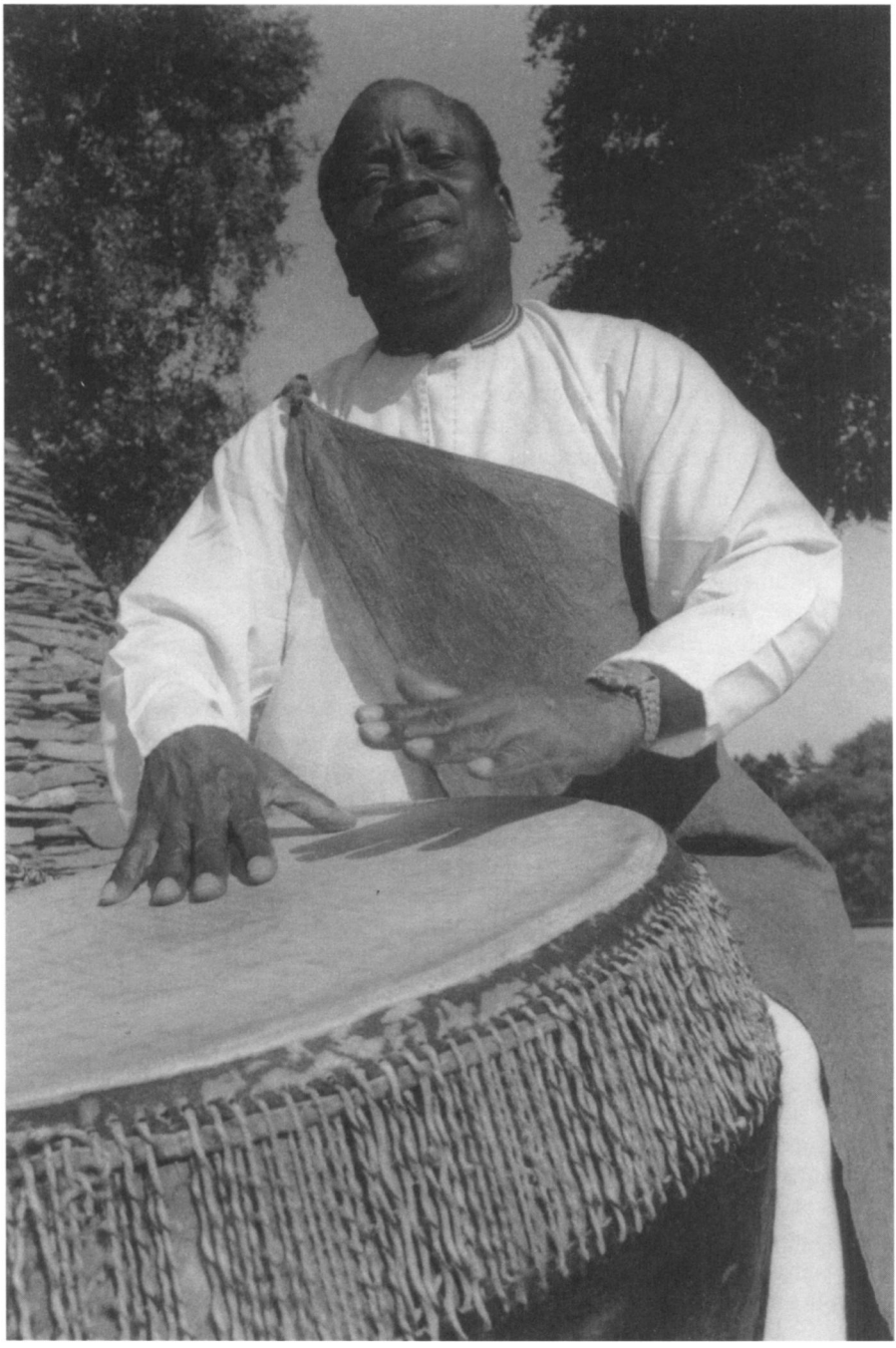


Fig. 4: Albert Ssempeke. Photo: Jayne Bass.

Point de vue externe: Peter Cooke

Premièrement, il faut savoir qu'il reste en Ouganda des traditions musicales nombreuses, riches et variées, qui n'ont pas encore été étudiées; et tant que l'université Makerere ne disposera pas d'une solide tradition de recherche ethnomusicologique, les spécialistes ougandais pourront difficilement faire eux-mêmes le travail. C'est parce qu'il a assisté à un séminaire de recherche sur la musique africaine, donné par le regretté John Blacking à Makerere, en 1965, et qu'il a suivi un cours que j'y ai moi-même donné un peu plus tard que Benedicto Mubangizi, dont il a été question au début de cet article, s'est senti prêt à se lancer dans une recherche approfondie sur le terrain, dans son Nkore natal. Le champ reste libre en Ouganda pour une plus grande coopération internationale en matière de formation musicale et de recherche.

Deuxièmement, il semble aller de soi que les chercheurs choisissent un sujet parce qu'il les intéresse vraiment. Combien de fois n'ont-ils pas remarqué que le simple fait de s'intéresser à une activité musicale, appartenant ou non à une tradition menacée, suffit à lui donner le coup de pouce nécessaire et à lui restituer de la valeur et du prestige.

Troisièmement, les ethnomusicologues devraient non seulement écrire de bons rapports sur leurs recherches, mais encore réaliser des enregistrements de bonne qualité et classer leurs documents de manière à permettre à toute personne intéressée par les traditions étudiées d'en apprendre plus à leur sujet. Un jour, dans un avenir pas trop lointain, l'Ouganda disposera de ses propres archives sonores. Un premier pas a déjà été franchi dans ce sens lorsqu'en 1993, l'auteur a aidé le Musée de l'Ouganda à faire des copies de cassettes à partir d'enregistrements sur bandes réalisés pour le musée par Klaus Wachsmann, dans les années quarante et cinquante. Conservées dans les caves du musée pendant des décennies, ces bandes ont échappé aux pillages des soldats qui volaient régulièrement tous les objets transportables d'une certaine valeur. Mais le musée manquait d'équipements pour écouter les bandes. Les spécialistes étrangers possèdent eux aussi dans leurs archives personnelles des centaines d'heures d'enregistrements qu'il faudrait copier et renvoyer en Ouganda dès qu'on trouvera les fonds nécessaires pour financer l'établissement d'archives dans ce pays. Le concept de «retour au terrain» de Tokumaru, consistant à remettre les résultats de ses recherches (et pas seulement sa thèse de doctorat) à ceux auprès de qui on a mené son enquête, s'applique parfaitement aux pays et aux régions qui, comme l'Ouganda, manquent si cruellement de ressources (Tokumaru 1977).

Quatrièmement, il y a de nombreux domaines d'investigation où chercheurs locaux et étrangers, travaillant conjointement sur une base égalitaire, pourraient chacun apporter leurs visions et leurs ressources particulières à la réalisation de projets. Les matériaux issus de telles recherches doivent être conçus de façon à pouvoir servir aussi bien en Ouganda qu'ailleurs. Ceci dans le but de trouver un marché aussi vaste que possible, mais également de s'assurer que les points de vue proposés soient acceptés tant par les Ougandais bien informés que par des étrangers moins avertis. Lorsque Cooke entreprit de rédiger deux manuels d'ap-

prentissage d'instruments, l'un en collaboration avec Ssalongo Kizza à l'Institut des sciences de l'éducation (Institute of Teacher Education), près de Kampala, *Apprendre le Budongo par soi-même* et l'autre avec Albert Ssempeke *L'art de jouer l'Amadinda*, le processus de discussion, de sélection et de création du matériel fut une précieuse source d'enseignement pour tous les collaborateurs.

Cinquièmement, il est évident, pour l'instant tout au moins, que la grande majorité des disques compilés dans l'intention de toucher les amateurs de « musiques du monde », trouvera facilement des producteurs et des acheteurs. Parmi les musiciens ougandais qui se sont engagés dans ce genre d'entreprise, on peut citer Samite et Geoffrey Oryema (voir la discographie). Ces deux musiciens sont installés à l'étranger et leurs productions musicales peuvent être classées dans la catégorie des musiques de « fusion ». Samite a retravaillé un certain nombre de chansons pour enfants, avec l'aide d'un guitariste américain de Saint-Louis, d'un percussionniste de la Barbade et d'un joueur de tambour sénégalais. Ces productions plaisent évidemment aux Occidentaux et même à de nombreux Ougandais résidant à l'étranger ; mais, comme l'a déjà souligné Kasule, ce genre de pot-pourri n'est pas du goût des Ougandais qui vivent dans le pays. Samite, qui joue à guichets fermés aux Etats-Unis, semble vouloir s'en excuser (à moins que ce ne soit son prête-plume) dans les notes de son CD:

« Au début j'hésitais un peu à laisser des gens venus d'autres pays et de milieux musicaux différents intervenir dans ma musique. J'avais peur que mes idées originales soient submergées ou perdues mais je découvris avec surprise que l'interprétation finale de ma musique était plus riche, rehaussée par les éléments multiculturels que les musiciens avaient ajoutés à mon matériau de base ougandais. »

Malheureusement, ce genre de musique risque de devenir le principal représentant de l'Ouganda à l'étranger. Dans ce cas il ne faudra pas en vouloir aux publics du monde de croire qu'il n'y a pas d'enchevêtrement polyrythmique dans la musique ougandaise, que ses systèmes mélodiques ne sont pas différents de ceux de l'Occident ou même que la musique villageoise n'existe plus en Ouganda. On doit à tout prix convaincre les compagnies de disques souhaitant ajouter de nouveaux titres à leur catalogue de musique africaine, de viser autre chose que les seuls enregistrements d'« artistes internationaux » ou ceux de type « studio » et d'offrir au public plus qu'un simple et trompeur « apéritif » de la musique ougandaise. Si une telle démarche s'avère irréalisable, les spécialistes devront alors envisager de publier à titre privé leurs propres enregistrements de terrain, si nécessaire sans l'aide des grands producteurs de disques et en tout cas sans permettre le maquillage des enregistrements par des artifices techniques ou l'intervention de musiciens étrangers, soit-disant plus « compétents » et ayant un « son plus acceptable », dans le but d'appâter le marché occidental.

En dernier lieu, ce ne sont pas, répétons-le, les chercheurs eux-mêmes qui peuvent préserver les traditions, quel que soit le prix qu'ils y attachent. C'est aux musiciens locaux d'en avoir ou non l'envie. Il se peut qu'ils trouvent encore à exercer leur art en jouant le répertoire dans un contexte traditionnel, il se peut aussi qu'ils transportent ce répertoire dans les théâtres et les salles de concert en le modifiant

pour que l'ancien puisse passer dans ce nouveau contexte. Espérons que la pratique de la transmission orale soit maintenue car, sans elle, les techniques traditionnelles de la variation et la créativité risquent d'être entravées. Malgré le prestige attaché au fait de savoir lire la notation musicale (une bonne partie de la nouvelle musique ougandaise est écrite sur portée) il est à souhaiter que les musiciens prennent conscience des insuffisances de ce système (de toute façon, à l'heure actuelle, les enregistrements sur disques et sur cassettes remplacent parfaitement une bonne partie de ces notations). Quoiqu'il en soit, dans ces différents domaines, les savants ne peuvent pas grand-chose et c'est peut-être mieux ainsi.

L'Ouganda est, dans une certaine mesure, en train de faire l'expérience de l'impérialisme culturel tel que l'a décrit Reebee Garufalo (Garufalo 1993). Cependant, ses traditions ne semblent pas encore dominées et obscurcies par les pouvoirs de l'industrie du disque, des médias audio – visuels ou d'une institutionnalisation. Les Ougandais ont du reste bien montré, dans leur utilisation du théâtre populaire, qu'ils sont parfaitement capables de détourner ce genre de contrôle à leur propre avantage. La résistance et l'opposition au type de domination décrit par Garufalo existent réellement en Ouganda.

Références bibliographiques

COOKE Peter R.
1995 «Orchestral Melo-Rhythm in Southern Uganda», *in:For Gerhard Kubik -Festschrift on the occasion of his 60th birthday*. Frankfurt, Bern: Peter Lang: 147-160.

ERLMANN Veit
1993 «The Politics and Aesthetics of Transnational Musics», *The World of Music* 35(2): 3-15.

GAROFALO Reebee
1993 «Whose world, what beat: The transnational Music Industry, Identity and Cultural Imperialism», *The World of Music* 35(2): 16-32

GRAY C.T.
1995 «Compositional techniques in Roman Catholic church music in Uganda», *British Journal of Ethnomusicology* 4: 135-155.

KASULE Sam
1993 *Traditional and Contemporary influences upon Ugandan Theatre between 1960 and 1990.* PhD diss. Univ. of Leeds.

MARTIN Stephen H.
1991 «Popular Music in Urban East Africa: From Historical Perspective to a Contemporary Hero», *Black Music Research Journal* XI/1: 39-53

TOKUMARU Yochihiko
1977 «On the method of comparison in musicology», *in:* F. Koizumi, Y, Tokumaru and O. Yamaguti, eds, *Asian Music in an Asian perspective,* Tokyo: 5-11.

Références discographiques.

(*) *Teach yourself the Budongo,* (booklet and cassette) compiled by Peter R. Cooke and C. Kizza, KAC 1001. Edinburgh, 1988.

(*) Peter R. Cooke: *Musilit Concert 1987 – Village music from Nkore, western Uganda.* (cassette), KFC1001. Edinburgh, 1987.

(*) *Play Amadinda: Xylophone music from Uganda,* (compiled by P.R. Cooke): (cassette and book), KAC 1002. Edinburgh,1990.

(*) *Ssempeke!* Cassette KAC 1003. Edinbugh, 1990.

Godfrey Oryema, Exile. Real World, CDRW 14. Wiltshire, England, 1990.

Godfrey Oryema, Night to Night. Real World, CDRW 37. Wiltshire, England, 1996.

Evalisto Muyinda – Traditional Music of the Baganda as formerly played at the court of the Kabaka. Pan 2003CD. Leiden, Netherlands 1991.

Ouganda. Ensembles villageois du Busoga, réalisé par Peter R. Cooke. CD AIMP L, VDE-925, 1997 (à paraître).

Samite of Uganda: Pearl of Africa Reborn. Shanachie CD 65008, (USA) 1992.

Kikwabanga, songs and dances from the land of Ngaali. Pan 2016CD. Leiden Netherlands, 1993 (caractérise la troupe Ndere établie à Kampala).

(*) Ces quatre publications pouvant être obtenues chez Peter R. Cooke, 208 Slade Rd., West Midlands, B75 5PE, UK.

RÉSUMÉ

Cet article est le résultat d'une collaboration entre un spécialiste ougandais des études théâtrales qui enseigne au Royaume-Uni, et un ethnomusicologue britannique qui a enseigné pendant les années soixante en Ouganda et qui poursuit, depuis 1987, ses recherches sur la musique de ce pays.

La première partie décrit la vie musicale ougandaise en mettant l'accent sur les développements de ces trente dernières années et en soulignant l'impact de deux décennies de luttes politiques sur la pratique et la recherche musicale en Ouganda. Elle traite du développement des troupes villageoises et des associations, de l'émergence des rituels musicaux associés aux guérisseurs et aux cultes pratiqués par leurs adeptes ainsi que des causes de la diffusion trans-ethnique des instruments et des styles musicaux. Elle démontre encore que la disparition des traditions musicales des anciennes Cours royales n'est pas aussi définitive qu'on l'avait annoncé et que la tentative de l'Etat pour remplacer les rois dans le rôle de patron des arts se révèle dans l'ensemble infructueuse.

Les auteurs décrivent ensuite la vie musicale de la ville cosmopolite de Kampala, en insistant sur sa nature inventive, syncrétique et non-officielle. Ils montrent le rôle important qu'a joué le théâtre musical, et en particulier le genre *Kadongo Kamu*, en soutenant le moral de la population pendant les années horriblement troublées du règne meurtrier d'Idi Amin et de Milton Obote. Enfin, en présentant la musique populaire de divertissement des villes, ils démontrent que les artistes s'intéressant aux styles syncrétiques ont plus de succès que ceux attirés par la musique occidentale: succès qui s'explique en partie par le texte et le contenu théâtral des chansons, ce en quoi les musiciens urbains d'aujourd'hui s'inscrivent dans la tradition des musiciens itinérants de la campagne.

Les deux dernières parties de l'article proposent l'opinion plus personnelle de chacun des auteurs sur le rôle que jouent et que pourraient jouer les ethnomusicologues. De l'intérieur, Sam Kasule montre qu'il y a énormément de

recherches locales privées menées dans un but immédiat et purement pratique. Il insiste sur la nature dynamique des traditions musicales ougandaises et suggère aux chercheurs d'interpréter les développements de la musique ougandaise à la lumière de son histoire politique, sociale et économique récente. De l'extérieur, Peter Cooke affirme que les ethnomusicologues ne peuvent ni ne doivent jouer le rôle de gardiens de la tradition ; il leur suggère plutôt de mettre les résultats de leurs recherches à la disposition des spécialistes ougandais et de collaborer avec ces derniers partout où c'est possible.

ABSTRACT

The musical scene in Uganda. Views from without and within. *This is a collaborative effort between a Ugandan scholar specialising in theatre studies and currently teaching in the United Kingdom and a British ethnomusicologist who taught in Uganda during the 1960s and has continued his ugandan researches since 1987.*

Firstly a composite view of musical life in Uganda is presented, looking especially at developments during the past 30 years and the impact that almost two decades of political strife have had on music making and research in Uganda. The rise of village troupes and clubs and the conspicuous emergence of musical rituals associated with traditional healers and their cult followers is discussed as well as reasons for the trans-ethnic diffusion of instruments and musical styles. While the demise of the musical traditions of the former royal courts is shown not to have been so complete as reported, the role of the state in attempting to replace the former kings as patrons of the arts is seen as mostly unsuccessful.

Musical life in cosmopolitan Kampala is then surveyed for its inventive, syncretic and unofficial nature. Musical theatre, particularly the genre known as Kadongo Kamu, is seen to have been especially important during the horrendously troubled years of misrule of Idi Amin and Milton Obote in maintaining the spirits of the people. A survey of popular urban musical entertainment suggests that indigenous artists evolving syncretic styles are more popular than those who are more western in their orientation and that textual and dramatic content are important ingredients in success. Today's urban musicians follow closely in the tradition of travelling musicians of the countryside.

The last two sections of the paper present more personal views on the part that is played and could be played by ethnomusicologists. An inside view stresses the amount of local private research that is achieved for immediate practical ends, emphasises the essentially dynamic nature of musical traditions in Uganda and suggests that the main challenge is to interpret Uganda's recent musical developments in the light of its recent political and social sand economic history. The outsider view is that while ethnomusicologists can and should attempt no role as guardians of musical traditions they should make the results of their research as available as possible to Ugandans and engage wherever possible in collaborative research.

DE LA PLACE DU VILLAGE AUX SCÈNES INTERNATIONALES
L'évolution de *jembe* et de son répertoire

Vincent Zanetti

A la mémoire de Mamady Ntoman Keïta

Lorsqu'on a eu l'occasion de visiter à plusieurs reprises l'Afrique de l'Ouest au cours de ces deux dernières décennies, on ne peut manquer d'être frappé par l'importance et la rapidité des changements et des transformations culturelles qui affectent cette partie du continent. Comme dans nombre de pays appartenant aujourd'hui au Tiers-Monde, mais dont l'histoire a vu se succéder des empires aux cultures développées, l'acculturation est d'autant plus voyante qu'elle met en jeu des valeurs souvent incompatibles, liées à des modes de vie et à des systèmes sociaux radicalement différents. En Afrique occidentale, certaines structures anciennes semblent pourtant résister relativement bien, et parviennent à trouver des compromis: c'est le cas notamment des structures familiales. Mais les principes mêmes qui font l'identité d'une culture, les fondements des traditions, ceux-là ont été bousculés depuis longtemps et semblent s'enfoncer chaque jour un peu plus dans le sable de l'oubli, à l'image du Sahel qui paie chaque jour son tribut au Sahara.

L'origine de ce démembrement des traditions a déjà fait l'objet d'une importante littérature, constituée essentiellement d'études socio-historiques et économiques. Incontournables, les mémoires de l'écrivain malien Amadou Hâmpaté-Bâ, témoignage exceptionnel de lucidité et d'humanisme, offrent une analyse tout à fait pertinente du phénomène pendant la période coloniale. Il n'est donc pas nécessaire de s'y attarder ici ! Notons seulement, en vrac, quelques facteurs d'acculturation parmi les plus influents dans la zone subsaharienne, puisque c'est celle qui nous intéresse : la montée du prosélytisme musulman, le joug colonial, la scolarité obligatoire, le service militaire, les deux guerres mondiales, l'émergence de nouvelles frontières et plus proches de nous, le colonialisme économique, la montée de l'intégrisme religieux et, dans une certaine mesure qu'il conviendra tout de même d'analyser, le tourisme.

Eléments essentiels des cultures traditionnelles ouest-africaines, la musique et la danse sont bien évidemment prises dans cet irrésistible mouvement de mutations. La perception que nous en avons n'est d'ailleurs pas très claire, dans la mesure où elle dépend d'une information très lacunaire, brouillée encore par la production contemporaine d'une musique moderne qui, tout en se prétendant

le plus souvent enracinée dans la tradition, répond en fait aux exigences d'un marché influencé en premier lieu par la société de consommation occidentale. Quant aux musiciens traditionnels maliens, sénégalais, guinéens ou burkinabés, que l'on rencontre en Europe ou aux Etats-Unis, ils se sont souvent improvisés professeurs de danse ou de percussions dans la mesure où cela leur permettait de s'expatrier et de gagner plus facilement leur vie à l'étranger et ne représentent hélas que rarement des sources fiables pour une véritable recherche musicologique. Pour celui ou celle qui désire approfondir ses connaissances, la seule solution reste donc bel et bien le voyage ethnographique, à condition bien sûr de le préparer avec rigueur.

Deux voies distinctes

Dans le cadre de cet article, nous ne traiterons que d'exemples liés aux cultures d'influence mandingue, présentes au Mali, en Guinée, au Sénégal, en Gambie, en Côte-d'Ivoire et au Burkina-Faso. Nous ne nous attacherons bien sûr qu'aux musiques traditionnelles, mais parmi celles-ci, il nous faut d'emblée distinguer deux grandes tendances qui, pour le chercheur, représentent sur le terrain deux axes divergents qu'il peut être dangereux de confondre. Il y a d'abord les musiques de tradition séculaire, pratiquées par tel groupe ethnique dont elles font partie du patrimoine et qui continuent à être jouées dans leur contexte traditionnel. Celles-ci sont évidemment les plus recherchées par les ethnomusicologues, car elles relèvent de cultures souvent fondamentalement différentes de la nôtre et surtout parce qu'elles constituent des témoignages aussi indispensables que fragiles sur des sociétés en voie de disparition.

L'autre axe regroupe toutes les catégories musicales issues de processus d'acculturation récents, dans lesquels la culture «du Nord», européenne ou autre, a déjà joué un rôle. Les musiciens qui les pratiquent sont la plupart du temps aussi sincèrement «traditionnels» que les autres, mais d'une manière ou d'une autre, consciemment ou non, leur horizon culturel n'est plus le même. Il ne s'agit bien sûr pas d'un critère de valeur, mais le chercheur, lui, doit absolument en être conscient, afin de pouvoir distinguer traditions anciennes et récentes et en analyser correctement les composantes.

Dans certains cas, la classification est évidente et ne pose que très peu de problèmes. Ainsi l'utilisation de plus en plus répandue de la guitare, depuis plus de vingt ans déjà, par certains musiciens traditionnels, et notamment par quelques-uns des grands griots du Mali, de la Guinée ou du Sénégal, permet de les ranger d'emblée dans le deuxième groupe, celui des «modernes», parce que le choix de leur instrument les a forcé à adapter leur répertoire et à faire subir à l'héritage une transformation. L'intérêt réside précisément dans la manière de concilier l'instrument et la tradition plus ancienne. A cet égard, l'exemple du griot malien Bassi Kouyaté, avec lequel nous nous sommes entretenu dans les *Cahiers de musiques traditionnelles* (Zanetti 1993), est tout à fait révélateur: son père,

Badjiguy Kouyaté, qui était considéré comme un des grands traditionalistes du pays, s'est d'abord fermement opposé à ce que Bassi joue de la guitare, et ce n'est qu'après l'avoir surpris, en pleine nuit, en train d'interpréter les grands airs du répertoire malinké, qu'il a non seulement admis, mais encouragé la démarche originale de son fils. Le revirement du vieux griot n'étonne pas ceux qui ont eu la chance d'entendre Bassi Kouyaté: dans son jeu, la tradition mandingue est non seulement respectée, mais revitalisée. C'est un magnifique exemple de tradition vivante, mais il appartient indéniablement aux traditions récentes.

Le même phénomène se retrouve forcément dans le cas des instruments plus anciens que l'on utilise dans des arrangements modernes. Ainsi le *jelibalani*[1], le balafon des griots malinké, tend de plus en plus souvent à être accordé à l'occidentale pour pouvoir sonner « juste » par rapport aux guitares: on utilise alors un accordage tempéré, ce qui, pour un traditionaliste, revient à enlever à la musique une partie de sa vie, à la figer. Faut-il parler de déviance ? Peut-être, mais dans la mesure où les musiciens qui la pratiquent sont de plus en plus nombreux, on ne peut plus se permettre de la négliger sous prétexte qu'on ne faisait pas comme cela il y a vingt ans.

Quant au premier groupe, celui des traditions ancestrales perpétuées dans leur contexte socioculturel, force est de constater qu'il se réduit chaque jour, du fait même des changements que connaît la société. L'usage de la radio, d'une part, répandu dans tous les foyers, et d'autre part l'immense commerce de cassettes de musiques traditionnelles, encouragent souvent les musiciens à modifier leur style et à imiter les modèles du moment, au détriment de leur répertoire propre. Celui-ci n'intéresse plus qu'un nombre restreint de folkloristes, et bien sûr les ethnomusicologues soucieux d'enregistrer pendant qu'il est encore temps les derniers vestiges d'un patrimoine condamné à disparaître en même temps que les structures sociales auxquelles il appartient.

De fait, il est encore possible aujourd'hui de faire une histoire de la musique en Afrique de l'Ouest, d'étudier et de décrire le développement des instruments et de leurs répertoires respectifs, parce que certains témoins de cette évolution sont encore vivants. Mais ces témoins appartiennent au monde de l'oralité, et ils ne disposent souvent plus d'héritiers à qui transmettre leurs connaissances.

---

[1] Dans la mesure du possible, j'ai tenu à respecter les règles d'écriture liées à l'alphabet mandingue ou mandenka, tel qu'on l'utilise au Mali et en Guinée, pour tous les mots de vocabulaire empruntés aux langues malinké (mandenka) et bambara (bamanan). Pour parler de ces dernières et des différents groupes ethniques, il aurait peut-être été préférable d'adopter systématiquement la prononciation des autochtones. Pour toute étude approfondie des cultures mandingues, il faut bien se rendre compte en effet que leurs représentants ne se reconnaissent pas forcément dans les noms des peuples et des lieux généralement retenus dans les documents publiés dans nos pays. Toutefois, les concepts imposés par la littérature coloniale et par l'utilisation de la langue française ont parfois su s'implanter très profondément, au point de jeter la confusion dans certains cas. Par souci de clarté, j'utilise donc dans le présent article les noms des différentes ethnies tels que les a retenus notre propre langue, mais en associant à chacun son équivalent africain entre parenthèses lors de sa première apparition.

En ce qui concerne la prononciation des mots en italiques, *e* se lit **é**, *è* se lit **ai**, *je* se lit **dié**, *ce* se lit **tché**, *ge* se lit **gué**, *u* se lit **ou**.

Quand ils en ont, ce n'est pas tellement la musique qui les intéresse, tant il est vrai que la quasi totalité des musiciens traditionnels contemporains pensent être déjà là pour perpétuer la tradition: dans la mesure où leur musique répond à la demande des groupes ethniques ou sociaux pour qui ils sont censés jouer, ils n'ont effectivement aucune raison de se poser des questions. Il y a bien des chercheurs africains susceptibles de le faire à leur place, mais ceux-là ne disposent, hélas, que trop rarement des moyens nécessaires pour mener à bien leurs enquêtes: les gouvernements ont d'autres priorités, et tendent plus souvent à privilégier le sport plutôt que la culture.

Le risque est donc bel et bien là, de voir disparaître certains maillons de l'évolution de la musique sans avoir pu les répertorier ni les décrire. D'un point de vue strictement musical, cela correspond à l'accélération d'un processus de renouvellement somme toute assez naturel, mais le phénomène prend une dimension plus tragique si l'on considère que les nouvelles générations de musiciens ouest-africains, lorsqu'elles sont appelées à parler d'elles-mêmes et de leurs racines, sont souvent prises de court. Ainsi mes amis griots, qui au cours de tournées musicales en Europe, ou à l'occasion de mes voyages chez eux, se retrouvent confrontés à mes questions, n'ont bien souvent à me servir que de mauvaises versions éculées de récits qu'ils ont entendus distraitement lorsqu'ils étaient petits et dont ils n'ont finalement presque rien retenu, ou même qu'ils ont appris en Europe en même temps qu'ils constataient l'intérêt d'un certain public pour ce qui entoure les traditions musicales. Les plus intéressés sont trop heureux d'entendre mes propres enregistrements ou certains documents édités chez nous, et de trouver dans ma bibliothèque les textes de Youssouf Tata Cissé et de Wa Kamissoko, car en Afrique, selon leur propre dire, ces choses-là sont trop rares, et ils n'ont généralement pas le temps de s'y intéresser.

Aussi paradoxal que cela puisse paraître, c'est donc bien au chercheur occidental qu'incombe la responsabilité de sauver ce qui peut encore être sauvé, ne serait-ce que dans la mesure où il dispose de moyens que l'Africain, en proie à d'autres urgences, n'a pas nécessairement. Encore une fois, il ne s'agit pas de figer des expressions musicales en fonction d'une espèce d'académisme abstrait, mais de conserver une trace, un témoignage quasi photographique des différents moments d'une évolution musicale trop rapide pour être totalement maîtrisée par ceux qui en sont les acteurs. L'idéal serait que les musiciens traditionnels puissent ensuite avoir accès à ces données, qui font en fait essentiellement partie de leur identité: véritables liens avec leur passé, elles leur permettraient alors non seulement de renouveler leur inspiration, mais surtout de ne pas perdre l'immense diversité de leurs répertoires. Le recours aux enregistrements comporte pourtant lui aussi ses risques: trop nombreux sont en effet les artistes qui, aujourd'hui, parce qu'ils ont accès grâce au disque à un répertoire beaucoup plus vaste, ont malheureusement tendance à le niveler, et à tout jouer de la même manière.

Ce dernier travers se ressent très fort lorsque l'on dirige ses recherches vers les jeunes musiciens: ils font parfois preuve d'une virtuosité impressionnante, qu'ils soient guitaristes, joueurs de *kora*, de balafon ou de *n'goni*, flûtistes ou percussionnistes, mais ils perdent souvent en originalité et en musicalité.

Un exemple à la mode : le tambour *jembe*

L'évolution de la musique est bien évidemment indissociable de l'évolution des instruments. A cet égard, le cas du tambour *jembe* illustre particulièrement notre propos. Utilisé par la plupart des groupes musicaux et des ballets d'Afrique de l'Ouest, du Sénégal au Burkina-Faso, il est en passe de devenir un des instruments de percussions « ethniques » les plus populaires en Europe : plus un festival de musique, plus une manifestation qui ne soit rythmée, à un moment ou à un autre, et plus souvent mal que bien, par les sons de ce tambour ; pas une grande ville qui n'en compte plusieurs professeurs ! Et pourtant, il n'existe presque aucune littérature valable à son sujet et on en arrive à cette situation paradoxale où l'instrument fait l'objet d'un engouement croissant, mais reste toujours aussi mal connu, et trop souvent malmené.

Dans sa forme la plus répandue, le *jembe* est un instrument d'origine malinké (Guinée, Mali, Sénégal), mais on le trouve également chez un bon nombre de groupes ethniques voisins : les Dioula (*jula*) de Côte-d'Ivoire et du Burkina-Faso, les Bambara du Mali, les Soussou (*susu*), les Baga et les Landouma (*landuma*) de Guinée, les Peul (*fula*) du Fouta-Djalon, et aujourd'hui les Sarakolé (*soninke*) du Mali et du Sénégal et les Bobo du Mali et du Burkina. C'est un tambour taillé en forme de calice dans une seule pièce de bois (traditionnellement le *linge* ou *lènke*) et monté d'une peau de chèvre, laquelle est tendue par un système de cordes tressées et tirées entre deux filets : l'un est fixé au bas du calice, et l'autre au bord de la peau. On en joue à mains nues, après avoir chauffé la peau pour en augmenter la tension. Cette dernière opération tend de plus en plus à disparaître, car les musiciens trouvent aujourd'hui des cordes de meilleure qualité, capables de subir des tensions beaucoup plus grandes. Ils peuvent alors exercer sur la peau une traction plus forte, mais moins traumatisante que ne l'était la tension provoquée par la chaleur. Pour enrichir le timbre de l'instrument, on y adjoint volontiers deux ou trois sonnailles composées chacune d'une feuille de métal garnie d'anneaux également métalliques et de grelots.

Lors de la formation des différents ensembles nationaux, des recruteurs furent envoyés dans toutes les régions de chacun des nouveaux Etats. Ils y engagèrent les meilleurs spécialistes de chaque répertoire pour les rassembler dans des troupes basées le plus souvent dans les capitales. Il fallut alors composer un nouveau répertoire qui puisse synthétiser les autres, et servir à la représentation de l'image de marque du pays. Pour arriver à cette fusion, un choix devait être fait dans la profusion d'instruments et de genres différents. Furent privilégiés les instruments les plus puissants, les plus spectaculaires et les plus polyvalents, ceux qui s'adaptaient le mieux aux différents styles à interpréter. D'emblée, le *jembe* s'imposa comme le tambour-roi du ballet, l'instrument soliste idéal, tant par sa puissance que par la variété de ses timbres. Pour qu'il puisse remplir au mieux son nouveau rôle d'instrument de scène, et surtout pour que les danseurs et danseuses issus de groupes ethniques divers puissent eux-mêmes s'y adapter, on en codifia le langage.

Le chercheur qui se lance dans l'étude des musiques de percussions d'Afrique de l'Ouest doit en effet savoir que chaque tambour de chaque ethnie possède son

propre langage, qui correspond en quelque sorte à la langue parlée au sein de cette ethnie. Ainsi le *jembe* que nous pouvons entendre dans les ballets est indiscutablement un instrument conçu pour «parler malinké». Les sons émis par les différentes frappes du batteur correspondent aux accentuations de cette langue et le musicien est d'ailleurs appelé *jembefola*, ce qui signifie littéralement «celui qui fait parler le *jembe*». Chez les Malinké comme dans la plupart des groupes ethniques qui les entourent, on utilise le *jembe* pour rythmer la danse, lors des fêtes qui marquent les moments importants de l'année (fin du Ramadan, fête du mouton, premières récoltes) et les rites de passage (baptêmes, circoncisions, mariages, funérailles). Le soliste est généralement secondé par un ou plusieurs *jembe* d'accompagnement, par un ou plusieurs tambours de basse (qu'on appelle *dunum* ou *kenkeni*, selon les régions[2]), et par un nombre variable de cloches ou de tubes métalliques frottés (*karinian*) ou frappés (*kenken*), chaque instrument jouant sa partie rythmique propre qui s'inscrit en polyrythmie par rapport aux autres. Responsable de la musique et de la danse, le *jembefola* doit donc connaître parfaitement son répertoire et chacun des accompagnements qui le composent[3]. Il doit aussi avoir d'excellents réflexes pour toujours trouver la phrase musicale qui correspond au mieux au pas du danseur. Tantôt c'est lui qui, par ses formules rythmiques, va suggérer le pas, et tantôt c'est le danseur qui lui impose son propre rythme et l'oblige à le suivre. Ce travail musical ne demande pas seulement beaucoup de concentration de la part du soliste, mais il exige d'énormes ressources physiques, la fête pouvant durer plusieurs heures, voire la nuit entière. Le batteur ponctue régulièrement son solo à l'aide de phrases spéciales, qu'on appelle en français «blocages» ou «appels», mais pour lesquelles il n'existe pas de mot précis en langue mandingue: elles servent à lancer ou à arrêter la danse et la musique, ou simplement à pousser le danseur à changer de pas.

A l'origine, chaque région a son répertoire propre, avec des rythmes provenant de tel ou tel village. Généralement, chacun de ces rythmes correspond à une danse exécutée dans un contexte précis, que l'on retrouve d'ailleurs, à quelques variantes près, dans tous les villages et les villes où sont installés les membres d'un même groupe ethnique. Auparavant, pour apprendre de nouveaux rythmes, un *jembefola* devait voyager et écouter les batteurs des autres villages. Il n'était lui-même jamais professionnel, mais il avait suivi un apprentissage auprès des batteurs de son village et jouait à l'occasion des fêtes et pour accompagner les travaux des champs.

Aujourd'hui, la création de troupes de synthèse, réunissant des musiciens d'origines différentes, permet une accélération des échanges culturels et encourage le professionalisme – le mot ne désignant ici que le fait de gagner sa vie avec

---

[2] Chez les Malinké du Mali, les tambours de basse sont généralement tous appelés indifféremment *kenkeni* ou *konkoni*. Les Malinké Hamana de la région de Kouroussa, en Haute-Guinée, distinguent selon leur taille respective le *dunumba*, le *sangban* ou *sangbeni* et le *kenkeni*, lequel est alors le plus petit des trois.

[3] Lorsque l'on parle de «rythmes» à propos des musiques traditionnelles d'Afrique de l'Ouest, il faut toujours comprendre «polyrythmies».

la musique ! En revanche, la référence au contexte culturel est de plus en plus rare. L'apprentissage existe encore, mais les règles en sont très différentes en fonction du patron, qui peut être ou non un grand « maître » reconnu de l'instrument ; elles varient aussi en fonction du lieu, ville ou village et du fait que l'on est ou non dans une région habitée par des populations mandingues depuis plusieurs générations. La majorité des jeunes batteurs sont formés dans un contexte urbain, au milieu de données socioculturelles très éloignées du mode de vie traditionnel villageois, et leur musique évolue d'autant plus rapidement. Nous nous attacherons à décrire ici quelques-uns des lieux importants de la transmission du répertoire du *jembe*, en essayant d'analyser les éléments qui permettent de classer les musiciens selon les critères que nous avons définis en introduction, afin de mettre en évidence, d'une part le risque de nivellement et d'appauvrissement de ce répertoire, et d'autre part la difficulté de s'y retrouver si l'on ne se réfère pas aux divers répertoires régionaux qui tendent à disparaître.

Les principaux centres actuels de la transmission

De toutes les villes d'Afrique de l'Ouest où l'on pratique l'art du *jembe*, la plus fameuse est sans doute Conakry. Capitale administrative de la République de Guinée, Conakry fut en effet le centre de la politique culturelle du président Ahmed Sekou Touré : dès les premiers jours de son indépendance, le pays tout entier fut quadrillé par des agents responsables de la formation de ballets et d'ensembles instrumentaux destinés à cultiver et à enrichir le patrimoine national. Un système de compétitions fut organisé aux niveaux local, régional et national, pour sélectionner les talents les plus prometteurs. L'installation en 1959 à Conakry des Ballets Africains, première compagnie de ballet véritablement professionnelle fondée en Afrique noire par Keïta Fodéba, puis la création à l'aube des années 1960 du Ballet National Djoliba, qui devait rassembler les plus grands artistes, provoquèrent une concentration tout à fait exceptionnelle de batteurs traditionnels, tous reconnus comme les meilleurs interprètes des répertoires spécifiques de leur région respective. C'est alors qu'on commença à leur inculquer le sens du spectacle et qu'ils apprirent véritablement à jouer sur une scène : jusque là, ils n'avaient jamais pratiqué leur art qu'en extérieur, lors des fêtes traditionnelles. Nous avons déjà vu plus haut comment le *jembe* s'est rapidement imposé dans ces troupes comme l'instrument le plus puissant et le plus susceptible d'être adapté aux répertoires des différentes ethnies représentées dans les ballets. La puissance, la rapidité et la musicalité des *jembefola* furent poussées à l'extrême et leur instrument acquit alors un langage nouveau, susceptible de diriger la danse selon des chorégraphies très élaborées. C'est dans cet esprit et à cette époque que furent formés quelques-uns des batteurs les plus fameux, aujourd'hui considérés par tous comme des références incontournables, puisqu'ils avaient été choisis parmi des centaines d'autres en raison de leur virtuosité et de leurs connaissances de batteurs traditionnels et qu'ils avaient en même temps contribué directement

à créer un style nouveau: Famoudou Konaté, Fadouba Oularé, Noumody Keïta (décédé en 1995), Gbanworo Keïta et bien sûr Mamady Keïta «Kargus», le plus médiatique peut-être, puisqu'il fut sélectionné à l'âge de quatorze ans parmi les membres fondateurs du Ballet Djoliba, dont il devint rapidement premier soliste puis directeur artistique dès 1979.

Ce système de recrutement apparaît également à la même époque dans les pays voisins, particulièrement au Sénégal et au Mali. Le *jembe* y connaît d'ailleurs un succès semblable et donc un développement musical identique. Mais c'est en Guinée que ce tambour s'impose avec le plus de force comme le premier instrument du ballet, et c'est à Conakry, plus que dans n'importe quelle capitale, qu'il acquiert véritablement ses lettres de noblesse, au point que, dès la fin des années 1960, les batteurs guinéens sont vraiment considérés comme des *jin* – des génies – par leurs homologues des pays voisins. Rapidement, leur musique devient modèle pour tous les jeunes *jembefola*; le vocabulaire rythmique du ballet, assimilé et rejoué dans les fêtes traditionnelles, entre alors dans le bagage indispensable à l'apprentissage de l'instrument, et se répand rapidement dans toute la zone d'influence mandingue, partout où l'on joue le *jembe*.

Si l'émulation artistique provoquée par la présence des ballets dans la capitale guinéenne pousse les batteurs à une virtuosité toujours plus spectaculaire, elle entraîne aussi directement un développement nouveau du répertoire traditionnel. A Conakry, les rythmes malinké du nord-est du pays, patrie d'origine du *jembe* et de ses solistes les plus fameux, se mêlent aux rythmes de la Basse-Côte, soussou, baga et landouma. Les danses sont jouées à des tempos de plus en plus rapides, et les parties d'accompagnements se multiplient: les rythmes que l'on jouait traditionnellement avec un *jembe* et un tambour de basse s'expriment désormais au pluriel, avec trois *jembe* ou plus et trois *dunum*, sur le modèle de la musique des Malinké de la région du Hamana, de Kankan à Kouroussa. Les jeunes percussionnistes élevés dans ce nouvel environnement musical ne savent souvent plus rien des traditions qui entouraient ces rythmes dans leur contexte socioculturel originel et ont tendance à tous les interpréter de la même manière, lors de n'importe quelle fête, sans tenir compte de leurs particularités propres qui en faisaient aussi l'originalité. En fait, ils participent ainsi à la perpétuation d'un genre musical nouveau et résolument urbain, directement issu du répertoire des ballets, un genre qui touche d'ailleurs aujourd'hui tous les *jembefola* d'Afrique de l'Ouest, grâce ou à cause des enregistrements des Ballets Africains et du fameux ensemble des Percussions de Guinée. Il est à ce propos intéressant de noter qu'à l'origine de la création de cette dernière troupe, en 1988, on trouve l'initiative d'un artiste français, François Kokelaere: elle rassemble quelques-uns des plus prestigieux solistes actuels du pays dans un spectacle qui, comme son nom l'indique, fait du jeu des percussions et du *jembe* en particulier une finalité en soi. Plus de référence ni à la danse ni à un quelconque contexte culturel dont la musique est issue: les rythmes sont joués pour eux-mêmes et la virtuosité des instrumentistes suffit à remplir la scène. Ce spectacle a d'ailleurs remporté un vif succès sur les scènes du monde entier et, si la troupe vient de perdre son directeur en la personne du regretté Noumody Keïta, elle n'en continuera probablement

pas moins de tourner: elle correspond à la fois aux exigences d'un public «occidental» avide de virtuosité et à la tendance la plus extrême de cette nouvelle musique urbaine de *jembe* décrite plus haut.

S'il a fallu attendre la fin des années 1980 et l'ouverture des frontières guinéennes, suite à la disparition du président Ahmed Sekou Touré, pour se rendre vraiment compte de l'ampleur des changements culturels qui s'étaient opérés dans ce pays, les artistes guinéens désireux de trouver de nouveaux débouchés à l'étranger ont très tôt su prendre les mêmes chemins que les opposants politiques au régime de Conakry. C'est ainsi qu'un certain nombre de *jembefola* se sont expatriés dans les capitales des pays voisins, qui abritaient déjà depuis longtemps d'importantes minorités soussou et malinké originaires de Guinée. A Abidjan, capitale économique de la Côte-d'Ivoire, le danseur, acteur et metteur en scène Souleymane Koli parvient à recréer l'émulation guinéenne autour de sa propre troupe, le ballet Koteba: il recrute d'anciens éléments des ballets de Conakry (Mamady Keïta «Kargus» participera notamment à plusieurs de ses créations, avant de venir s'installer en Europe), ainsi que des jeunes batteurs de rue à qui il inculque l'art de la scène.

Le cas d'Abidjan est, à cet égard, particulièrement significatif puisque le développement culturel n'y répond pas, comme en Guinée, à un projet national de mise en valeur du patrimoine, mais bien à une conjonction d'initiatives artistiques individuelles. Ce qui attire depuis longtemps les musiciens maliens et guinéens dans cette ville, c'est précisément l'importance, tant sur le plan humain qu'économique, de la communauté mandingue qui y réside. On peut en effet y trouver en nombre important des représentants de tous les groupes ethniques, venus du Mali, de la Guinée ou du nord de la Côte-d'Ivoire pour essayer de faire fortune dans la capitale. Chacune de ces minorités s'est bien sûr organisée à l'africaine et s'est arrangée pour retrouver dans l'exil son identité culturelle. Il y a donc depuis longtemps du travail pour les musiciens traditionnels, qu'ils appartiennent ou non à la caste des griots, puisque l'on continue dans une certaine société à baptiser, à marier ou tout simplement à fêter en musique[4]. L'intérêt, c'est que le mélange des genres se fait alors à un rythme plus lent, mais plus naturel que dans le cas des ballets de Conakry, parce que dans ce cas, le travail n'est pas fourni ou commandé par l'Etat, mais bien par des communautés culturellement distinctes, même si elles sont parentes. Le *jembefola* qui voulait réussir à

[4] Contrairement au *balani* malinké ou au *jeli n'goni*, le *jembe* n'est pas un instrument traditionnellement réservé aux griots. Certains chercheurs le relieraient plutôt aux forgerons (*numuw*), mais le fait est que quelques-uns des plus grands batteurs traditionnels sont issus de familles nobles: Keïta (*Keta*), Konaté, Coulibaly (*Kulubali*) sont des noms de familles *horon*. Il est vrai, cependant, que certaines familles n'acceptent pas que leurs fils deviennent musiciens professionnels, car cela représente pour elles une déchéance sociale. Dans la société mandingue traditionnelle, seul un griot (*jeli*) peut être amené à gagner sa vie par la musique, mais cela n'est pas forcément non plus sa fonction première. Chez les Malinké de Haute-Guinée, par exemple, le *jembe* n'était jusqu'à ces dernières années utilisé que pour les fêtes et les travaux des champs: il ne représentait pas un métier pour celui qui en jouait, lequel pouvait donc très bien être un *horon*.

Abidjan au cours de ces deux dernières décennies se devait de connaître chacun des répertoires différents pour pouvoir répondre à la demande. Il en avait d'ailleurs les moyens, puisqu'il lui était possible de rencontrer dans la même ville des musiciens traditionnels spécialisés dans chacun de ces répertoires. Mieux encore, il y avait une réelle motivation à innover et à essayer d'adapter au *jembe* des rythmes empruntés à des répertoires autres que mandingues, afin de gagner de nouveaux marchés. C'est ainsi, par exemple, qu'est né le *zawuli*, adaptation mandingue d'un rythme gouro destiné à accompagner la danse d'un masque portant le même nom. Basé sur plusieurs suites de phrases distinctes jouées à l'unisson par tous les tambours et destinées à accompagner une danse aux mouvements de jambes particulièrement complexes, le *zawuli* a d'abord connu un immense succès populaire dans les communautés mandingues de Côte-d'Ivoire dès la seconde moitié des années 1980, avant d'être repris par les différents ballets des pays voisins. Aujourd'hui, peu de *jembefola* parmi ceux qui l'interprètent en connaissent pourtant la véritable origine: beaucoup le considèrent comme une création des ballets, alors qu'il est bel et bien né dans la rue.

A Abidjan comme dans tous les milieux urbains, être batteur traditionnel, c'est aussi être batteur de rue, dans le sens où toutes les fêtes se déroulent en plein air. Mais la réciproque n'est pas vraie, car tous les batteurs de rue n'ont pas forcément été formés auprès de musiciens capables de maîtriser les répertoires traditionnels. Certaines personnalités se détachent d'ailleurs nettement du lot. C'est le cas de Fakourouba Diabaté, grand joueur de *dunum* et maître respecté de nombreux apprentis *jembefola*: appartenant à une des grandes familles de griots de Kita (Ouest de Bamako, Mali), il transmet depuis de nombreuses années l'essence des rythmes malinké du Mali aux jeunes batteurs qui choisissent de travailler avec lui. Cela peut être intéressant à plus d'un titre si l'on considère l'importance de la communauté malienne, et si l'on sait que le chef des griots d'Abidjan vient également de Kita. Il faut également citer le cas du regretté et irremplaçable Mamady Ntoman Keïta (à ne pas confondre avec le Mamady Keïta du Ballet Djoliba), décédé à la fin de l'année 1995. Originaire de Sakodougou, dans la région de Siguiri, en Haute-Guinée, Ntoman est arrivé tout jeune à Abidjan, et c'est avec étonnement qu'il s'est rendu compte qu'il était possible de gagner sa vie en jouant du *jembe* dans les fêtes. C'est dire si, dans les milieux traditionnels, on était à l'époque loin de la notion de professionnalisme. Ntoman était en fait le type même du *jembefola* décrit ci-dessus, qui peut tirer parti de tout apport musical et qui sait que pour réussir, il faut être capable de « voler »[5] la musique des autres, afin de pouvoir ensuite rivaliser avec eux sur leur propre terrain. C'est ainsi qu'il s'est rapidement imposé, non seulement comme un des meilleurs connaisseurs des rythmes maliens et guinéens à Abidjan, mais

[5] Le mot « voler » n'a ici aucune conotation négative: un bon musicien doit être un bon « voleur », dans la mesure où un patron ne prend jamais le temps d'expliquer sa musique à ses apprentis, comme le ferait chez nous un professeur avec ses élèves. L'apprenti n'a donc pas d'autre méthode pour progresser que l'imitation. Un vrai *jembefola* est toujours à l'affut de nouveaux éléments rythmiques à voler pour enrichir son vocabulaire musical.

aussi comme leur meilleur interprète. Entraîné à comprendre et à reconnaître immédiatement les polyrythmies qu'il entendait pour pouvoir s'adapter à n'importe quelle situation, il était également un improvisateur de génie et son style inimitable lui valut rapidement le surnom de Mamady «Secret». On lui doit aujourd'hui un certain nombre de développements et de variations sur les rythmes traditionnels du Mali et de la Côte-d'Ivoire qui font désormais figures de classiques. Etabli en Belgique depuis la fin des années 1980, il avait gardé la réputation d'être un des plus grands animateurs de fêtes, et il est resté le modèle de toute une génération de batteurs à Abidjan.

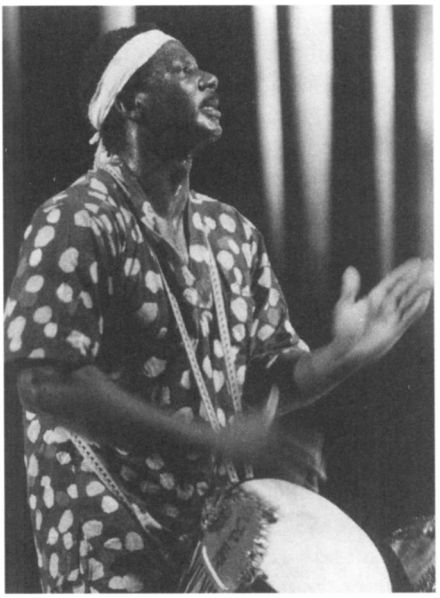


Fig. 1: Soungalo Coulibaly.
Photo: Jean-Jacques Roudière.

L'autre grand centre d'apprentissage de l'art du *jembe* en Côte-d'Ivoire, c'est la ville de Bouaké, au milieu du pays. Là aussi, comme à Abidjan, le répertoire s'est développé en fonction de la demande des nombreuses minorités mandingues, wassolonka, odiennéka, bambara, dioula, sarakolé ou malinké, d'une part, et d'autre part en fonction d'une demande extérieure non africaine. A Bouaké vivent en effet deux maîtres reconnus du *jembe*, à la tête chacun de véritables petites entreprises musicales. Le premier est Adama Dramé; né en 1954, il est issu d'une famille de griots dafing de la région de Nouna, au Burkina-Faso: ancien membre de la troupe nationale des Ballets de la Volta, il s'installe à Bouaké en 1974. «Découvert» par le musicologue Bernard Mondet, il est depuis 1979 l'invité de nombreux festivals internationaux et il a eu l'occasion de jouer sur les scènes du monde entier. Le second est un Bambara de pure souche, fils du chef du village de Béléko, situé à une centaine de kilomètres au sud de Ségou, au Mali. Né en 1955, il s'appelle Soungalo Coulibaly et appartient donc à une famille de *horon*, d'hommes libres. Cela lui a d'ailleurs valu d'avoir à affronter l'opposition de son père, qui refusait d'admettre que Soungalo puisse gagner sa vie en jouant du *jembe*. Elevé dans la plus pure tradition bambara, il n'a pas connu en tant qu'enfant d'autre contexte musical que celui de son village: il jouait du *bara* et du *sabani*[6] pour accompagner les travaux des champs et les fêtes populaires.

[6] Le *bara* est ici une timbale composée d'une grosse calebasse sur laquelle on tend une peau de chèvre, et dont on joue à mains nues. Il existe chez les bambara une autre timbale en bois de taille beaucoup plus importante, qui sert de tambour de basse et qui porte le même nom. Quant au *sabani*, c'est un petit tambour également tendu d'une peau de chèvre, mais dont on joue à l'aide d'une baguette fendue, ce qui provoque une vibration parasite comparable à celle du timbre de la caisse claire.

Dans les villages bambara, il n'y avait pas forcément de griot, mais on n'en connaissait pas moins un important répertoire de chansons auquel l'accès n'était pas réservé à une caste ou à un groupe socioculturel précis. Quittant Béléko pour la ville de Fana, puis pour la Côte-d'Ivoire, Soungalo Coulibaly apprend le *jembe* en autodidacte, selon la méthode décrite plus haut: il saisit chaque occasion d'accompagner les batteurs traditionnels qu'il rencontre dans les fêtes et « vole » leur musique. Lorsqu'il s'installe à Bouaké dans le milieu des années 1970, il s'impose tout de suite grâce à sa musicalité remarquable et à sa capacité de s'adapter à tous les styles, exactement comme Ntoman Keïta à Abidjan. Ce sont ces mêmes qualités qui lui valent alors d'être à son tour invité de plus en plus souvent en Europe, pour y donner des concerts et a diriger des stages.

Aujourd'hui, bien qu'issus de milieux socioculturels très différents, Adama Dramé et Soungalo Coulibaly sont tous les deux des « patrons » respectés chez qui les jeunes apprentis viennent parfois de très loin pour apprendre l'art du *jembe*. A Bouaké, tous deux pratiquent le même genre de musique pour animer les fêtes; le jeu des tambours y dirige la danse et accompagne les griottes pendant que celles-ci chantent les louanges des invités. Ce qui les différencie n'est donc pas tant leur répertoire que le style personnel qu'ils peuvent lui donner et que le caractère même de leurs improvisations. Pourtant, depuis quelques années, on assiste à un phénomène nouveau: chacun à sa manière, les deux artistes ont développé, parallèlement à leur activité de musiciens de rue, un répertoire différent qu'ils présentent aujourd'hui non pas dans les fêtes, mais lors de concerts organisés. S'il est facile de déceler dans la notion même de concert un concept étranger, en partie ramené par les artistes de leurs tournées internationales et en partie hérité des compétitions artistiques organisées par les différents Etats après leur indépendance, il est surtout intéressant d'analyser l'influence de l'Occident sur la nature même de la musique présentée lors de ces manifestations. Adama Dramé et Soungalo Coulibaly ont en effet tous les deux été amenés à se forger un style qui leur est propre, afin d'affirmer leur identité artistique face au public européen ou non africain. Alors que les *jembefola* guinéens s'imposaient dans le monde des ballets et que le public occidental, paradoxalement, découvrait le *jembe* à travers des groupes burkinabé qui l'utilisaient certes avec bonheur, mais sans tirer parti du répertoire traditionnel de l'instrument – leur grand mérite est d'ailleurs d'avoir ouvert véritablement une voie nouvelle, spécifiquement instrumentale et populaire, au métissage culturel entre des ethnies voisines, mais pas forcément parentes – Adama Dramé a choisi d'exploiter toutes les ressources sonores de son instrument et n'a pas hésité à se présenter tout seul sur scène. Ce faisant, il n'a certes pas inventé un style, dans la mesure où tous les grands *jembefola* doivent savoir animer une fête entière même sans accompagnateur, mais il l'a vraiment développé à l'extrême, acquérant du même coup une virtuosité et une palette sonore particulièrement impressionnante pour les oreilles occidentales. Ses tournées en solo l'ont en outre amené à des rencontres aussi intéressantes qu'originales, avec notamment des musiciens issus des répertoires de jazz et de musique contemporaine. Elles ne lui ont en revanche valu qu'un intérêt mitigé de la part de ses pairs africains. Aujourd'hui, le rapport de l'Occident à la culture

ouest-africaine a rapidement évolué et l'intérêt des amateurs de percussions «exotiques» se porte plutôt vers les polyrythmies, depuis que certains musiciens – dont l'incontournable Mamady Keïta «Kargus» – les ont rendues compréhensibles et donc accessibles. Du coup, l'engouement pour les concerts de *jembe* en solitaire a nettement diminué, et Adama Dramé s'est retourné vers la formule du ballet et de l'ensemble instrumental conçu sur le modèle des ensembles nationaux. Dans le cas de Soungalo Coulibaly, l'influence de la demande musicale occidentale est tout aussi évidente, mais elle aboutit à un résultat plus original. S'inspirant de la «world music» à la mode en Europe, il décide de tirer profit de la scène pour mêler les différents styles musicaux qui lui sont chers et qu'il a pratiqués lors de sa carrière de batteur traditionnel. Reprenant les anciens répertoires de son pays, il en réactualise les paroles et les arrange à sa manière, mariant le son des différents balafons à celui de la guitare et du *kamele n'goni*[7], ainsi bien sûr qu'aux percussions traditionnelles. Il va même jusqu'à engager deux artistes européens – la danseuse Anne-France Brunet et moi-même –, certes spécialisés dans la pratique des musiques et des danses mandingues, mais néanmoins blancs, pour l'aider à pousser sa démarche de métissage jusqu'au bout. D'une certaine manière, il se ménage ainsi une distance par rapport à sa propre culture et apprend à en séparer les différents éléments pour pouvoir ensuite les rassembler selon son goût, indépendamment des canons établis par la tradition. C'est ainsi que dans ce répertoire de concert, résolument indépendant de celui des fêtes, se mêlent désormais des chants de griots malinké, des chansons populaires bambara et des rythmes de danse, dans un esprit qui se veut pourtant en accord avec la tradition, en ce sens qu'il doit être perceptible et com-

Fig. 2: Mamady Keïta «Kargus».
Photo: Jean-François Lust.

[7] Le *kamele n'goni* ou *kamale n'goni* (littéralement, le «n'goni des jeunes») est un instrument récent, dérivé du *donso n'goni*, la harpe-luth des chasseurs: tout comme ce dernier instrument, il est constitué d'un long manche en bois monté sur un résonateur en calebasse. Une peau de chèvre sert de table de résonance, sur laquelle est posé un chevalet, coincé par les cordes. Celles-ci sont au nombre de six, réparties en deux rangées de trois cordes, mais elles sont accordées plus haut que celles du *donso n'goni*. Originaire du Wassolon, où il a d'abord porté le nom de *samakoro* (genre de moustique), le *kamele n'goni* est aujourd'hui apprécié par les jeunes de toutes les ethnies en raison de son son brut et il sert de base indispensable à ce que l'on appelle désormais le «rock wassolon», un genre popularisé par des chanteuses comme Oumou Sangaré, Sali Sidibé ou Djeneba Diakité.

préhensible même dans les milieux traditionnels. Au-delà de savoir si l'expérience est appelée à durer et si elle recevra le succès qu'elle espère, il est important de noter que, là encore, c'est l'Occident qui sert non seulement de révélateur, mais de moteur. Propulsés sur les grandes scènes internationales, les artistes traditionnels sentent qu'ils doivent s'y distinguer ou s'effacer, et se doivent donc soit de jouer le jeu des modes du moment, soit de prendre de l'avance et d'innover. Certains parviennent ainsi à un réel épanouissement artistique, dont ils n'auraient probablement jamais eu idée s'ils étaient restés en Afrique, mais cela est loin de constituer une règle: nombreux sont les artistes traditionnels qui ne résistent pas à une acculturation souvent trop brutale et qui perdent finalement même les liens qui les rattachaient à leur propre culture.

Ce nouveau rapport d'échanges, conscient ou non, entre les milieux musiciens européens et les *jembefola*, influence évidemment directement le mode de transmission de leur savoir musical. Si la concurrence a toujours été de mise entre les batteurs de rue, elle prend parfois de nos jours une dimension internationale inattendue et les Européens peuvent à cet égard faire preuve d'une redoutable maladresse. A l'heure où n'importe quel amateur de percussion peut s'offrir un stage de formation en Afrique et allier ainsi musique et tourisme, même les batteurs les plus mauvais n'ont pas peur de se présenter comme des maîtres. Cela marche plus souvent qu'on ne le pense et on retrouve lesdits batteurs propulsés professeurs de danse et de percussions dans des écoles occidentales, au détriment bien sûr de la musique elle-même. C'est ainsi qu'un bon nombre d'apprentis quittent leurs «patrons» avant d'avoir reçu une réelle formation, attirés par un monde où leur savoir leur paraît suffisant pour réussir. D'autres, en revanche, savent tirer le meilleur parti et s'appliquent à faire la part des choses: rompus à l'art subtil d'imiter et de «voler» les patrons, ils deviennent des virtuoses du *jembe* et même s'ils ne connaissent pas tous les rythmes traditionnels ni leur origine, ils ont au moins acquis la capacité de s'adapter à tous les répertoires et de découvrir le lieu musical le plus favorable. C'est ainsi par exemple qu'un apprenti de Soungalo, un jeune Bobo appelé Adama Diarra, après avoir pris tout ce qu'il y avait à prendre à Bouaké, a récemment décidé d'aller tenter sa chance à Bamako. Là, sa formation lui a permis de s'imposer rapidement et d'être engagé par la chanteuse Ami Koïta, vedette d'une certaine musique de variété malienne basée sur le répertoire des griots.

Un dernier trait caractéristique de l'influence directe mais inconsciente exercée par les milieux musiciens occidentaux sur les *jembefola*, c'est l'évolution des instruments eux-mêmes. Là encore, l'exemple de Bouaké est particulièrement intéressant, si l'on sait que la plus grande partie des commandes de *jembe* a été et reste encore réalisée par un seul et même artisan, un malien répondant au nom de Bala Keïta. En même temps qu'Adama Dramé lui demandait des tambours au diamètre particulièrement imposant, adaptés à son jeu de musicien solitaire, Soungalo Coulibaly, lui, faisait construire des instruments de plus en plus petits, inspirés des *jembe* du Wassolon, des instruments à la basse bien définie dont le timbre convenait mieux à ses propres arrangements. L'artisan a donc été amené à diversifier sa production, mais en même temps à la rendre toujours plus performante, selon

des critères nouveaux qui n'étaient plus ceux de la tradition. Hélas, le cas de Bala n'est pas non plus une règle: les sculpteurs actuels tendent de plus en plus à travailler à la chaîne et selon des mesures dictées par de stupides impératifs commerciaux qui n'ont pas grand chose à voir avec la musique. Les *jembe* qui sortent de leurs ateliers sont souvent taillés sans réel souci de la qualité du bois, mal finis, trop lourds... Les exemples de concertation et de collaboration entre artisans et musiciens sont rares !

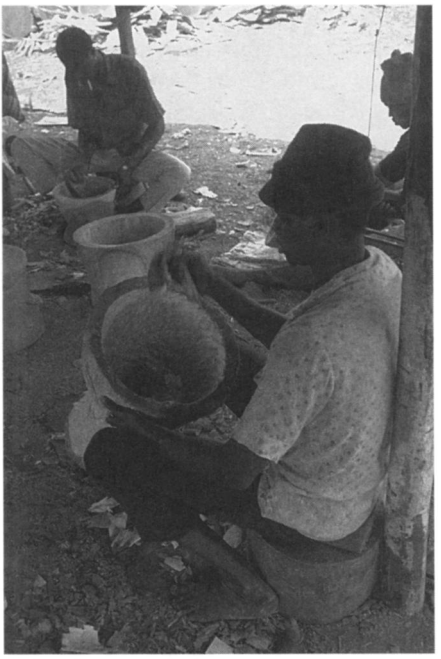


Fig. 3: Bala Keïta, sculpteur de *jembe*.
Photo: Vincent Zanetti.

En remontant vers le nord depuis Bouaké, on passe bientôt la frontière du Burkina-Faso et on arrive à Bobo-Dioulasso, ancienne plaque tournante des commerçants dioula et actuel haut lieu du tourisme burkinabé. Si la ville n'a pas à proprement parler une tradition du *jembe*, cet instrument y est néanmoins utilisé de longue date par la minorité malinké, comme dans les autres villes d'Afrique de l'Ouest. Ce qui est en revanche tout à fait propre à Bobo-Dioulasso, c'est l'apparition au début des années 1980 d'un style métis alliant les cultures bobo, sénoufo et bambara et dans lequel le *jembe* s'impose d'emblée comme instrument soliste. C'est à l'ensemble Farafina, premier groupe du genre et aujourd'hui encore le plus connu internationalement, que cette musique doit sa diffusion et sa popularité. Depuis une dizaine d'années, Bobo-Dioulasso apparaît désormais comme un centre culturel très important et les *jembefola* y sont chaque jour plus nombreux, attirés par les nouvelles perspectives ouvertes par le tourisme musical. Il est toutefois intéressant de noter que, paradoxalement, les jeunes batteurs sont souvent beaucoup plus au courant du répertoire traditionnel du *jembe* que leurs aînés. Ceux-ci étaient en effet le plus souvent des batteurs de *bara*, séduits par le potentiel musical du tambour mandingue, mais ils n'en maîtrisaient pas vraiment la frappe ni le son. On pouvait reconnaître leur origine rien qu'en regardant leurs mains, sur lesquelles le *jembe* laissait des traces indélébiles parce qu'ils le battaient comme le *bara*. En revanche, les jeunes batteurs actuels ont tous écouté les cassettes de Mamady Keïta «Kargus» et des Percussions de Guinée; certains les ont même croisés lors de tournées en Europe et en ont profité pour s'imprégner de leur style. Du coup, il devient possible d'apprendre à Bobo-Dioulasso des rythmes traditionnels maliens, guinéens ou ivoiriens. L'inconvénient, c'est que les musiciens qui les

jouent n'en connaissent que très rarement l'origine. Pour celui qui s'y intéresse, les meilleures sources demeurent donc sans aucun doute les griots mandingues de l'ancienne génération, parmi lesquels il convient de nommer en premier lieu Baba Kouyaté, d'origine malienne mais installé à Bobo-Dioulasso depuis plusieurs décennies.

Grand centre de la culture mandingue et capitale de la République du Mali, Bamako aurait pu devenir un lieu important de l'enseignement du *jembe* et de son développement en tant qu'instrument d'une tradition vivante. Après l'indépendance, puis l'éclatement de la confédération Mali-Sénégal, on a en effet mené dans le pays les mêmes missions de prospection culturelle que dans les Etats voisins. Cette collecte importante a d'ailleurs permis la création d'un ballet national et surtout du fameux ensemble instrumental du Mali, dont l'interprétation de l'épopée mandingue de Sunjata Keïta et de la geste de Ségou sont devenus des classiques. Mais l'essentiel du développement musical traditionnel s'est alors précisément fait autour du répertoire des griots et les *jembefola* n'ont jamais eu la même reconnaissance populaire qu'en Guinée ou en Côte-d'Ivoire. Pire, les difficultés économiques et politiques ont depuis provoqué la disparition de presque tous les ballets de la capitale : les meilleurs batteurs sont partis depuis longtemps, à l'image de Maré Sanogo, ancien soliste du ballet national, installé à Paris depuis plus de dix ans. Face à la montée progressive d'un islam intransigeant qui a marqué de son empreinte toute la culture traditionnelle, au détriment de valeurs anciennes déjà très affaiblies par la colonisation qui refusait d'en tenir compte, la danse n'est plus toujours aussi bien vue que par le passé. Les *jembefola*, condamnés à survivre en animant les fêtes, ont de plus en plus de peine à trouver du travail et sont de plus en plus mal considérés. Certains solistes exercent encore, tel François Dembélé, mais d'une manière générale, Bamako n'est pas considéré comme un centre de transmission du *jembe* et ne fait d'ailleurs pas vraiment l'objet d'un tourisme culturel particulier. Pour y ramener l'instrument à un meilleur niveau de considération et recréer une émulation, il faudrait que plusieurs grands batteurs maliens de renom international reviennent s'installer dans la capitale : aujourd'hui, ces gens-là se comptent sur les doigts d'une main.

Paradoxalement, pour entendre les meilleurs interprètes du répertoire malien du *jembe*, il faut aujourd'hui aller les chercher à l'étranger, au Burkina-Faso, en Côte-d'Ivoire ou au Sénégal. Les batteurs de villages sont certes spécialisés dans l'accompagnement des danses spécifiques de leur région respective et à ce titre ils méritent évidemment un intérêt particulier, mais on a vu au début de cet article qu'ils n'étaient pas pour autant détenteurs d'une quelconque orthodoxie : eux aussi subissent l'influence des modes, et leur style tend souvent à s'adapter aux modèles que leur propose le marché des cassettes.

Haut lieu incontournable du commerce du *jembe* – du tambour comme de son répertoire – Dakar représente un cas tout à fait particulier en Afrique de l'Ouest. C'est d'abord, avec Abidjan, l'un des deux plus grands centres de fabrication : chaque jour, plusieurs dizaines d'instruments en moyenne sont envoyés vers

Fig. 4: Jeune apprenti batteur lors d'une fête *ojeneka*, à Bouaké. Photo: Vincent Zanetti.

l'Europe ou vers l'Amérique. Malgré cela, ou à cause de cela, il est très difficile de trouver un bon *jembe* sur le marché, tant il est vrai qu'on produit d'abord pour les touristes, puis pour des commerçants étrangers dont les critères de qualité ne sont pas forcément ceux qu'exigerait un véritable *jembefola*.

L'autre intérêt de Dakar, c'est son rapport privilégié avec l'Europe – les Dakarois étaient déjà citoyens français quand les autres habitants de l'Afrique occidentale n'étaient encore que des sujets coloniaux. Cette situation a permis à cette ville de développer une dimension artistique particulière, encouragée dès l'indépendance par la politique culturelle du président Léopold Senghor. La création du ballet national répondait aux mêmes soucis de représentation extérieure de la nation et de remise en valeur des traditions que dans les pays voisins et elle a d'ailleurs dû affronter les mêmes problèmes: «L'équipe de prospection a dû rechercher à travers le pays, partout où elles sont demeurées vivantes, les traces du folklore national et dans cette vaste matière, faire un tri qui permette aux spectateurs étrangers au Sénégal de se faire une idée de la qualité et de la signification profonde des chants et des danses à travers lesquels vibre l'âme populaire. [...] Le travail le plus difficile a été moins de rassembler la matière musicale que de diriger et conseiller les artistes, pour la plupart néophytes ou dépositaires d'une tradition théâtrale dépourvue de toute codification régissant les grandes scènes internationales», raconte Maurice Sonar Senghor dans son introduction au premier disque de l'ensemble national des ballets du Sénégal. Rapidement, à côté de cette entreprise nationale, mais sur le même modèle, de nombreux ballets privés

se sont créés, pour répondre à une demande étrangère qui, par tradition, continuait à venir se servir à Dakar. C'est ainsi que cette ville est vite apparue comme une plate-forme de départ non seulement pour les artistes sénégalais, mais pour tous ceux des pays voisins. Les premiers intéressés furent d'une part les Maliens, dont un certain nombre avaient déjà tourné à Paris avec les Sénégalais au moment de la Fédération du Mali, et d'autre part les Guinéens, qui avaient reçu dans leur pays une formation artistique poussée, mais n'y trouvaient pas de débouchés professionnels valables, en dehors des ballets nationaux réservés à une élite triée sur le volet. Pour eux, Dakar représentait une espèce de gigantesque marché où il était possible d'être embauché à des conditions relativement intéressantes, voire même d'attirer l'attention d'imprésarios européens ou américains.

Aujourd'hui, on peut donc trouver dans la capitale sénégalaise à la fois des batteurs spécialisés dans le travail des ballets et des *jembefola* traditionnels, capables de répondre à la demande des minorités mandingues. Toutefois, ces derniers sont de moins en moins nombreux: les traditions ont en effet évolué très rapidement, à Dakar encore plus qu'ailleurs, et la concurrence des musiques de variété est très forte. La plupart des jeunes batteurs de *jembe* sont donc directement formés dans le seul répertoire de ballet, souvent directement calqué sur celui des ensembles nationaux du Sénégal et de la Guinée, mais ils n'ont plus aucune référence à la culture traditionnelle. Ils apprennent les rythmes hors de leur contexte et tendent à privilégier toujours la virtuosité d'exécution au détriment de la musicalité. Contrairement à leurs modèles de la génération précédente, qui étaient conscients de l'importance de leurs racines, ils appartiennent à une culture presque exclusivement urbaine et ne connaissent pas grand chose «de la signification profonde des chants et des danses à travers lesquels vibrait l'âme populaire» à l'époque de Maurice Sonar Senghor. Si le *jembe* continue à faire autant d'adeptes dans le contexte culturel actuel, c'est parce qu'il représente pour eux un moyen de quitter leur pays et de gagner leur vie, parce qu'il représente un avenir professionnel possible.

Evolution et enseignement

Le principal facteur de transformation du répertoire de *jembe* est donc essentiellement économique et politique: ce qui pousse tel batteur dans telle voie artistique, c'est en fin de compte presque toujours le souci bien légitime de gagner de l'argent ou de la notoriété. C'est le contexte culturel qui détermine le développement du batteur, et il n'y a la plupart du temps pas une démarche artistique à long terme comme on peut l'imaginer dans le cas de certains musiciens occidentaux. Les choses peuvent bien sûr changer lorsque les *jembefola* sont soit établis, soit régulièrement en tournée en Occident et s'ils ont eu le temps de s'intéresser à d'autres types de fonctionnement artistique.

D'une manière générale, les modèles occidentaux ne sont pas ressentis par les musiciens traditionnels ouest-africains comme un danger qui menacerait leur

identité: ils n'intéressent directement qu'une minorité d'artistes, car peu nombreux sont ceux qui en admettent l'influence. La plupart des batteurs de *jembe* d'aujourd'hui n'ont d'ailleurs aucune idée des conditions dans lesquelles jouaient leurs prédécesseurs, mais ils ne ressentent pas non plus le besoin d'en savoir plus sur le sujet. Seuls s'y intéressent ceux qui enseignent le répertoire et qui ont les moyens d'estimer l'importance des transformations culturelles depuis le début des années 1960. C'est d'ailleurs parmi ceux-là, qui sont aussi les plus exigeants quand il s'agit de l'apprentissage du *jembe*, qu'on découvre les démarches les plus intéressantes d'un point de vue musical et ethnomusicologique. Ainsi les plus grands maîtres guinéens, Famoudou Konaté et Mamady Keïta «Kargus», qui ont pour ainsi dire inventé le style actuellement utilisé dans les ballets et qui auront respectivement cinquante-sept et quarante-sept ans lorsque paraîtra cet article, ont tous les deux décidé de revenir au style malinké le plus pur et d'enregistrer «sur le terrain» les pièces du répertoire traditionnel. L'initiative est d'autant plus louable qu'elle vient de musiciens qui semblent n'avoir plus rien à prouver. J'ai eu moi-même l'occasion de constater à quel point ces enregistrements étaient appréciés par les batteurs de rue, qui y trouvent ainsi à bon marché de nouveaux rythmes à jouer dans les fêtes. Le problème, c'est que les informations contenues dans les livrets qui accompagnent les éditions européennes ne parviennent pas à ces jeunes musiciens, si bien qu'on arrive à une situation paradoxale: c'est en Europe que la plupart des batteurs se rendent vraiment compte de la richesse et de la diversité du répertoire de *jembe*, pour autant bien sûr qu'ils acceptent de rencontrer leurs aînés lorsqu'ils en ont l'occasion.

En conclusion, il apparaît toujours aussi nécessaire de collecter systématiquement les coutumes musicales liées au mode de vie traditionnel lorsqu'elles ont subsisté jusqu'à aujourd'hui: elles n'appartiennent pas encore au passé, mais bien à l'identité culturelle actuelle des différentes populations d'Afrique de l'Ouest. Si les *jembefola* les plus fameux décident eux-mêmes de retourner faire leurs enregistrements dans leur pays et dans des conditions traditionnelles, c'est précisément parce qu'ils savent que, comme le disent les griots, l'avenir naît du passé.

En revanche, il est important de ne pas négliger pour autant les développements urbains, même s'ils apparaissent comme des phénomènes plus récents, voire comme des déviances: ils n'en sont pas moins les formes modernes à travers lesquelles s'expriment les nouvelles générations. A cet égard, les musiques de rue méritent d'être étudiées avec la même attention que les autres, dans la mesure où elles représentent souvent la seule alternative professionnelle pour les musiciens traditionnels.

Enfin, il est essentiel de ne jamais oublier que, dans tous les cas, dans les villages comme dans les villes, les musiques traditionnelles que l'on peut entendre en Afrique de l'Ouest appartiennent toutes à des cultures orales et sont difficilement réductibles à un enseignement académique. L'énorme mode dont le *jembe* fait aujourd'hui l'objet a poussé un certain nombre de musiciens à essayer de rassembler les rythmes, de les trier ou de les écrire à l'aide de partitions. L'intention est louable et mérite le respect aussi longtemps qu'il s'agit d'un travail d'analyse,

mais il est illusoire de vouloir faire de cette manière une étude exhaustive à propos de l'ensemble du répertoire de cet instrument. De tout temps, les rythmes ont évolué: ils ont été joués par un, deux, trois percussionnistes ou plus, et les interprétations ont évolué en fonction de la demande locale ou des connaissances particulières propres à tel ou tel musicien. C'est ce qui explique qu'on puisse entendre à Dakar, à Conakry, à Bamako ou à Bouaké des rythmes portant le même nom, mais interprétés de façons parfois très différentes, ou à l'inverse des rythmes identiques portant des noms différents. Cette diffusion de la musique ne va pas sans poser de problèmes pour le chercheur, qui a souvent affaire à des musiciens absolument certains qu'ils sont les seuls détenteurs de la véritable tradition, et qui se permettent pourtant des explications très approximatives, quand elles ne sont pas tout à fait contradictoires. La meilleure approche est probablement celle qui procède à coup de monographies restreintes et spécialisées, mais menées à long terme et en profondeur, en tenant compte de toutes les particularités propres à chaque partie du répertoire[8] sans se contenter d'un témoignage unique. Paradoxalement, à l'heure où le *jembe* a quasiment envahi tous les locaux de répétitions d'Europe, tout reste donc à faire...

Références

CISSE Youssouf Tata et Wa KAMISSOKO
1988 *La grande geste du Mali, des origines à la fondation de l'Empire.* Paris: Karthala, Arsan.

DRAME Adama et Arlette SENN-BORLOZ
1992 *Jéliya. être griot et musicien aujourd'hui.* Paris: L'Harmattan.

HAMPÂTE BÂ Amadou
1991 *Amkoullel l'enfant peul.* Arles: Actes Sud.
1994 *Oui mon commandant!.* Arles: Actes Sud.

KEÏTA Mamady
1995 *Mögöbalu.* 2 CD Fonti Musicali fmd 205.

KONATE Famoudou
1991 *Rythmen der Malinke, Guinea.* 1 CD Museum Collection Berlin CD 18

ZANETTI Vincent
1993 «La nouvelle génération des griots. Entretien avec Bassi Kouyaté», *Cahiers de musiques traditionnelles* 6 («Polyphonies»): 201-209.

[8] Il convient à cet égard de saluer comme une première l'excellent livret de présentation réalisé par Johannes Beer pour le CD de Famoudou Konaté (Cf. Références)

RÉSUMÉ

Propulsé sur le devant des scènes occidentales par la mise en place des ballets nationaux du Mali, de la Guinée et du Sénégal, le *jembe* a probablement été marqué plus que tout autre instrument par les transformations sociales et culturelles qui touchent en profondeur toute l'Afrique de l'Ouest depuis le début des années 1960. Du fait de son extrême popularité auprès des musiciens européens et nord-américains, ce tambour d'origine malinké est désormais joué par les percussionnistes de toutes les ethnies, dans tous les pays où l'on trouve des communautés mandingues, et s'impose aujourd'hui dans toutes sortes de répertoires anciens ou nouveaux, au détriment parfois des instruments utilisés traditionnellement par les batteurs. Son propre répertoire traditionnel est certes repris, tant par les musiciens de ballets que par les batteurs de rue, mais, extrait du contexte culturel dans lequel il est né, il tend à perdre sa diversité et son originalité. Obligés pour survivre de s'adapter à la demande locale, les batteurs de rue connaissent encore certains rythmes liés aux cultures musicales respectives des différents groupes ethniques dont ils doivent animer les fêtes, mais leur style est de plus en plus marqué par celui des ballets, d'une part, et d'autre part par les enregistrements de quelques solistes malinké fameux, qui avaient d'ailleurs participé à la création des ballets, mais qui reprennent aujourd'hui les rythmes traditionnels de leur pays. La volonté de ceux-ci est tout à fait louable, puisqu'il s'agit pour eux de préserver un répertoire, mais les jeunes *jembefola* qui reprennent leur musique n'en retiennent le plus souvent que la virtuosité : ils ne savent pas à quoi correspondent les rythmes et préfèrent ne garder que ce qui peut enrichir leur jeu de solistes. Quant à ceux qui ont la chance de voyager hors d'Afrique, ils se rendent vite compte que pour tourner en Europe ou en Amérique, ils sont condamnés soit à suivre les modes du moment, soit à innover et à s'imposer grâce à une démarche originale. Dans tous les cas, c'est toujours l'Occident qui sert de révélateur et qui pousse le musicien à sortir des sentiers battus, que ce soit en retournant aux sources de sa musique ou en cherchant sa voie dans de nouveaux genres musicaux. Face à toutes ces mutations rapides et profondes, le chercheur qui voudrait en marquer les différentes étapes et en comprendre les mécanismes n'a alors pas d'autre choix que de procéder par monographies spécialisées, s'intéressant aussi bien aux répertoires de villages qu'à ceux pratiqués par les batteurs de rue dans les grandes villes, en tenant compte des influences externes. Alors seulement il peut les comparer et les analyser à la lumière des éléments ethnographiques qu'il aura pu rassembler. Paradoxalement, à l'heure où l'on trouve des *jembe* sur toutes les scènes de la *world music*, ce travail a tout juste été amorcé et tout reste à faire...

ABSTRACT

From the village square to the international stage : the development of* jembe *and its repertoire. *Thrown onto the stages of the Western world by the creation of national ballets in Mali, Guinea and Senegal, the* jembe *has probably been more affected than any other instrument by the profound social and cultural transformations affecting the whole of Western Africa since the nineteen sixties. Because of its great popularity with European and North American musicians, this drum of Malinke origin is now being played by percussionists of all ethnic backgrounds, in all countries where Mandingue communities are to be found and is asserting itself in all kinds of different repertoires both old and new, sometimes to the detriment of instruments traditionally used by drummers. While it is true that its traditional repertoire is still played, both by ballet musicians and street troubadours, deprived of its cultural birthplace, it is tending to lose its diversity and originality. While musicians and troubadours who are obliged to meet the demands of a local community in order to survive, still know some of the rhythms of the different ethnic communities they entertain, their music is increasingly influenced by the ballet style and by a few famous Malinke soloists, who had also participated in the creation of the ballets, but who are today, taking up the traditional rhythms of their countries. Their desire to do so is quite laudable, since for them it shows a wish to preserve a repertoire, but the young* jembefola *who in turn take up their music, retain, for the most part, only their virtuosity. They do not know what the rhythms correspond to and discard everything that does not enhance their solo performances. As for those who have the chance to travel outside Africa, they quickly realise that to play professionally in Europe or America, they have no choice but to either follow the fashions of the moment or to innovate and to 'make it' by producing something really original. Either way, it is always the West that provides the 'revelation' by pushing the musician off the beaten track, either back to his musical roots or towards new musical* genre.

Faced with all these rapid and profound transformations, the researcher who wishes to outline the different stages and mechanisms of the process, has no choice other than to proceed by pin-point monographs investigating, on an equal footing, village repertoires and those played by troubadours in big cities and take into account outside influences. Only in this way can he analyse and compare, in the light of ethnographic information, what he has been able to compile. Paradoxically, at a time when jembe *is on all 'world music' stages, this task has only just begun and a great deal still has to be done.*

GLOBALISATION
L'Afrique occidentale dans le monde ou le monde en Afrique occidentale[1]

Trevor Wiggins

On trouve de tout en Afrique occidentale: un climat où l'on a rarement froid mais qui constitue un terrain favorable à la prolifération de méchantes maladies; d'anciennes traditions de cultures musicales transmises oralement et partagées par tous, mais aussi une industrie naissante de piratage de cassettes de tous les genres musicaux; de nombreux musiciens n'ayant qu'une idée, celle d'aller enregistrer des disques hors d'Afrique occidentale; des auditeurs friands des derniers enregistrements réalisés en Europe et aux Etats-Unis; une économie où la main d'œuvre est tellement bon marché que beaucoup de gens ont de la peine à survivre; des forêts tropicales et des réserves naturelles que l'Occident voudrait voir préservées; de superbes plages et de magnifiques paysages qui n'attirent pourtant pas beaucoup de touristes à cause des guerres et du manque de commodités. En certains endroits, le tourisme a joué un rôle important. En Afrique occidentale les touristes ne sont pas encore arrivés en nombre suffisant pour produire un tel effet, mais les hôtels de luxe s'intéressent de plus en plus à la musique de danse et de spectacle à contenu «ethnique». Bien entendu, les gens sont conscients de ces problèmes et de ces contradictions, mais que peuvent-ils faire sinon constater le déroulement de l'histoire? Certains gouvernements d'Afrique de l'Ouest souhaitent changer cette situation mais ils sont entravés par l'énorme «dette» contractée auprès des banques occidentales et par le pouvoir de manipulation des sociétés multinationales. (Je ne m'excuse pas de parler politique dans un article sur la musique. Les politiciens ont toujours utilisé la musique et la musique est une industrie économique comme une autre).

La globalisation et le concept de village planétaire font actuellement l'objet de nombreux débats. Notion complexe, la globalisation peut embrasser différentes idées. A un certain niveau, elle indique simplement que la communication est devenue plus facile aujourd'hui que par le passé. Les peuples d'Afrique occidentale sont plus au courant de ce qui se passe dans le reste du monde, et nous sommes mieux informés sur l'Afrique de l'Ouest. Cette simple affirmation contient cependant un déséquilibre. Les Africains de l'Ouest veulent savoir ce qui se passe dans le reste du monde parce que c'est là que se trouvent les plus gros enjeux financiers. L'intérêt de l'Occident pour l'Afrique est marginal, réduit

---

[1] Traduit de l'anglais par Ramèche Goharian.

la plupart du temps à une certaine admiration pour sa culture ou à un nouvel élan de commisération pour une catastrophe naturelle. Les Occidentaux aiment l'idée d'appartenir à un village global; ils aiment éprouver de la solidarité pour leurs voisins africains dont ils voudraient bien partager la musique mais pas la vie qui l'accompagne.

Ces thèmes, étudiés de façon systématique depuis 1990, ont souvent été traités d'un point de vue sociologique plutôt que musical. Goodwin et Gore (1990) posent une question importante: Doit-on considérer la présence de plus en plus marquée des musiques non-occidentales en Occident comme une «intervention progressiste dans la culture occidentale» – ce qui indique une direction positive – ou bien comme un nouvel exemple d'«anciennes formes d'exploitation et d'impérialisme culturels»? Pour ces auteurs, aucun de ces deux modèles ne tient suffisamment compte de la complexité du problème. Le premier s'avère trop naïf bien que ce genre de musique «suppose un effet de retour dans le courant unilatéral qui a souvent caractérisé les communications globales». Le second est trop négatif, même si la plus grande part du profit de la musique revient efectivement aux sociétés multinationales. Depuis 1990, l'écart entre les musiciens occidentaux qui utilisent (ou exploitent) les idées venues d'ailleurs et les musiciens étrangers qui accèdent à la scène musicale de l'Occident subsiste, mais se réduit peut-être. A l'heure où j'écris, certains reprochent à Michael Jackson de chanter des chansons du type «Nous sommes le monde»; en même temps, le nombre de disquaires offrant un grand choix de musique non-occidentale augmente de façon considérable.

L'étude de ce phénomène pose certains problèmes à cause de la complexité de la situation et des modèles que nous élaborons pour essayer de le comprendre. Le changement est un facteur constant. Les seules choses qui ne changent pas sont celles qu'on a voulu préserver et qui, par conséquent, en sont mortes. En continuant à puiser leurs idées dans d'autres traditions, les musiciens occidentaux risquent de dénaturer ces emprunts en les incorporant à une culture qui leur est étrangère. De même les musiciens non-occidentaux subiront de fortes pressions pour adapter leur musique à une forme qui soit acceptable par les publics occidentaux et produiront ainsi une musique hybride, insignifiante et sans grand intérêt, qui finira par éloigner l'attention et les ressources d'une expression plus significative de la culture. On pourra toutefois arguer que la musique se transforme perpétuellement, entraînée par différentes influences internes ou externes, et que les musiciens ont toujours puisé leur inspiration dans la source qui les attirait. En cherchant des arguments pour soutenir l'une ou l'autre de ces thèses, nous courons le risque de «sérier» les problèmes, c'est-à-dire de formuler une hypothèse et de chercher ensuite à l'étayer en négligeant tout ce qui ne corrobore pas notre théorie.

L'approche occidentale de l'éducation pose également un problème. Il y a peu d'endroits au monde où l'éducation soit encore un processus dans lequel les jeunes travaillent avec les adultes de la communauté pour apprendre ce dont ils auront besoin pour leur vie future. L'éducation est offerte dans des salles de classe où les aires d'étude sont délimitées par des divisions conceptuelles.

A moins d'avoir reçu une éducation occidentale, on pourrait ignorer que l'on possède une « culture » qu'il serait important de sauvegarder ou de transmettre. Peut-être reste-t-il encore des endroits dans le monde où la culture est la vie, mais ils sont rares. Des notions aussi abstraites que celle de culture, associée à une compréhension de la musique au moyen de concepts réifiés tels que ceux de rythme, d'harmonie et de mélodie conduisent le plus traditionnel des musiciens non-occidentaux à une situation très différente de celle qui était originellement la sienne. Celui-ci imaginera que certaines caractéristiques doivent se trouver dans sa musique et que celle-ci doit remplir des fonctions particulières auprès des publics (où de telles choses existent).

J'aimerais étudier ici quelques-unes de ces idées en utilisant comme modèle la musique du Ghana. Avant d'aborder la situation actuelle, j'examinerai un peu l'arrière-plan historique. Le Ghana est, à juste titre, un pays fier. Parmi ses nombreuses qualités on peut citer son riche héritage musical, qui certes fait le bonheur de l'ethnomusicologue mais, pour paraphraser Mae West, « Qui voudrait vivre dans un héritage ? ». Le pays comprend un grand nombre de communautés ethniques parlant plus d'une centaine de langues et de dialectes. Ces langues, d'une variété impressionnante et décourageante, peuvent être classées selon leurs similitudes. La musique traditionnelle a tendance à varier parallèlement à la langue, surtout lorsque les langues sont à tons (tout changement dans le ton des syllabes peut changer le sens du mot). La musique est étroitement liée à la culture car elle constitue le véhicule traditionnel des rites de passage et des cérémonies officielles. Elle est en même temps le principal divertissement. De même, elle fonctionne comme moyen de communication traditionnel. Ce qui est joué imite parfois une phrase de la langue. Un air peut ainsi annoncer la mort d'une personne, de même que son âge, son sexe ou son métier. Dans la musique de divertissement, on associe souvent des mots à la mélodie pour donner des conseils de sagesse, apprendre aux gens à bien agir ou proclamer les hauts faits d'un village. Les instruments de musique sont eux aussi traditionnels et fabriqués localement, les plus courants étant les tambours de toutes tailles et de toutes formes, les hochets, les métallophones, les xylophones dans certaines régions, et les flûtes ; la voix, elle, est universelle.

Chaque localité est fière de sa musique, qu'elle considère comme distincte et différente, même si, à de nombreux égards, elle ressemble à la musique du village voisin. Relever la moindre similitude entre la musique de deux villages paraît injurieux, surtout si l'observateur est un étranger, ethnomusicologue de surcroît. La notion de musique est très large. Je demandai à des villageois si leur musique de divertissement était différente de celle du village voisin, leur réponse fut immédiate : « Oui, elle l'est ! ». Cette affirmation n'ayant pas satisfait mon esprit occidental, je leur demandai en quoi. « Notre danse est différente », me répondirent-ils aussitôt.

Dans la description qui précède, j'ai utilisé le terme « traditionnel » sans le qualifier ou l'analyser comme s'il s'agissait d'une notion préétablie et immuable. En fait, la plupart des musiques africaines se sont constamment transformées.

Pour rester vivante, la musique doit changer. A la fin du XIX^e^ et au début du XX^e^ siècle, les contacts avec les Européens introduisirent des instruments et des musiciens européens. Les musiciens locaux apprirent très vite à jouer sur les nouveaux instruments, surtout les cuivres, qui résistaient mieux au climat que les instruments en bois. De plus, le son des cuivres était assez puissant pour qu'on puisse en jouer avec les tambours locaux. C'est ainsi que naquit une sorte de fanfare africaine nommée *adaha*, développée par le peuple Fanti, très appréciée dans tout le Sud du Ghana dès avant la fin du XIX^e^ siècle. Ces fanfares, qui sont devenues traditionnelles dans une grande partie du Sud ghanéen, sont demeurées très populaires. Le clairon a également été adopté dans un autre type de musique appelée *borborbor* chez les Ewe. A la base, il s'agit de chants accompagnés par les tambours, mais le clairon joue des phrases imitant la voix en y ajoutant ses commentaires, devenant ainsi une composante traditionnelle de la musique.

Parallèlement, au tournant du siècle, les musiciens du Ghana et de la plus grande partie de l'Afrique apprirent à jouer d'une grande variété de musiques et d'instruments européens. Des groupes comme les *Jazz Kings*, les *Cape Coast Sugar Babies* et plus tard l'*Exelsior Orchestra of Accra*, le *Lagos City Orchestra* du Nigeria mêlaient les instruments à vent y compris les cuivres et les instruments à cordes pour jouer des valses, des foxtrots, des ragtimes et autres musiques de danse pour la « bonne société » (Collins 1985). En jouant également des airs indigènes très appréciés de ces mêmes publics, ces orchestres furent à l'origine d'une musique que l'on appela *Highlife*, en partie à cause du coût élevé de l'entrée des clubs de danse. La musique *Highlife* continua à se développer durant les années vingt, puisant son inspiration et ses idées dans des sources très variées. Citons un autre exemple non musical : les *concert-parties*. Il s'agissait de spectacles complets inspirés des idées européennes et américaines transmises par les films. Chaque spectacle était constitué de saynètes émaillées de chants et de danses qui utilisaient fréquemment la musique *Highlife*. Ces petites pièces se dotèrent très tôt de trois personnages de répertoire : le Bouffon, le Monsieur et le Travesti. Le Bouffon fut bientôt africanisé après que le grand acteur Bob Johnson l'eut assimilé au personnage d' Ananse l'araignée, un bouffon diabolique traditionnel des contes Akan.

Quelles furent les formes musicales extérieures qui contribuèrent à la formation de la musique *Highlife*? John Collins (1994) en cite trois : les marches occidentales et les airs populaires joués par les fanfares de fifres et de cuivres des régiments ; les chansons des marins venus des Antilles, des Amériques et d'autres régions d'Afrique accompagnées par la guitare, le banjo, l'harmonica et d'autres instruments portables ; la musique de piano et les hymnes joués et chantés par les missionnaires et les instituteurs, très appréciés de l'élite africaine, chrétienne et scolarisée. Ces sources furent combinées aux chansons traditionnelles, aux styles de chant et aux percussions. Le *Highlife* était joué par les fanfares, les orchestres de danse et les groupes de « vin de palme » qui l'interprétaient sur les instruments disponibles dans les bars locaux. On pourrait penser que les origines du *Highlife* furent extérieures, issues principalement des styles musicaux et de l'argent des Occidentaux. En réalité, cette musique n'apparut que lorsque la population

Fig. 1 : Joseph Kobom jouant du *gyil*. Un des meilleurs spécialistes de cet instrument, il est mort en octobre 1995. Il est vêtu ici du traditionnel *batakari*.

l'assimila à la musique locale et commença à en récolter les fruits. Elle se développa en un style particulier de musique populaire, typiquement ouest-africaine, qui dure encore aujourd'hui.

Parfois c'est le peuple qui souhaite effectuer des changements dans la musique et souvent, dans ces cas-là, un individu joue le rôle prépondérant. J'aimerais examiner de près le développement d'un style de musique récréative appelé *bewaa*. Principale musique de divertissement du peuple Dagari habitant au nord-est du Ghana, autour de la ville de Nandom, le *bewaa* s'est développé assez récemment. Le premier jalon de sa genèse est le voyage de Polkuu Paul, un jeune homme de la famille de Naa (chef) Imoro de Nandom, qui se rendit à la capitale pour étudier. A son retour, en 1946, il entreprit de fonder la première école primaire de Nandom. Ayant appris, par son éducation, que les activités culturelles pouvaient resserrer les liens communautaires, il décida d'enseigner la danse et la musique dans sa nouvelle école. Il réunit donc les anciens de la région et de tous les villages environnants et leur demanda de lui montrer leurs danses traditionnelles: *kpaa ngmaa*, *sebkper*, *dalaari*, *bagrbine*, etc. Puis, il les encouragea à sauvegarder ces danses en les enseignant à leurs petits-enfants. Polkuu Paul forma lui-même un groupe et développa, avec la collaboration de ses danseurs, un style et une identité qui leur étaient propres. Conscient de l'importance de l'héritage culturel, il rêvait de préserver les chants et les danses existants tout en créant un style local propre à la ville de Nandom qui pût l'identifier et la

promouvoir. Il prônait également l'intégration des chants et des danses locales dans le programme scolaire et sa méthode pédagogique fut très appréciée.

Le *bewaa* se développa à partir du *bawa*, danse sociale vaguement organisée, exécutée par tous les Dagao (terme représentant à la fois le peuple et la terre dagari). L'idée d'organiser et de chorégraphier cette danse fut introduite à Nandom par les habitants de Jirapa, chef-lieu situé à cinquante kilomètres au sud de cette ville, qui l'exécutèrent lors d'un grand *durbar* réunissant tous les chefs de la région et leurs groupes de danse. Le style du *bawa* étant assez proche des styles *bagrbine* et *sebkpere* de Nandom, les habitants de cette ville l'assimilèrent très rapidement. En ce temps-là, le groupe de Polkuu gagnait en renommée et cherchait sans cesse de nouvelles idées pour « moderniser » ses danses et en ajouter d'autres à son répertoire ; il copia donc le *bawa* et, petit à petit, transforma son nom en *bewaa*. Le style de cette danse était à ce moment bien différent du style actuel qui se développa à partir des années 1960.

En 1957, Naa Imoro mourut et Polkuu lui succéda. Après son accession à la peau (dans le Nord, les chefs s'assoient sur une peau plutôt que sur un trône ou un siège), Polkuu continua de s'occuper activement du groupe *sebkpere* de Nandom. Il encouragea le développement d'un style distinctif que le groupe put exécuter lors des nombreuses compétitions culturelles devenues très à la mode. Il choisit de nouveaux acteurs, chanteurs et danseurs pour son ensemble et renvoya tous ceux qui n'étaient pas d'accord avec ses opinions politiques. Toutes les nouvelles chansons bewaa devaient d'abord être approuvées par le palais.

Heureux et fiers de leur *bewaa*, les habitants de Nandom disent que la musique de cette danse s'est accélérée pour mieux divertir les nouveaux spectateurs venus assister aux compétitions. Polkuu Paul fut également responsable du rôle plus important des filles dans les danses. Jadis les hommes dansaient seuls tandis que les femmes, dansant dans leur coin, ne se joignaient au groupe que pendant un court instant. Mais Polkuu plaça une fille entre deux garçons dans la plupart des danses. Le *bewaa* réunissait beaucoup de monde, le dimanche après-midi, surtout des jeunes qui y participaient de façon informelle ou regardaient seulement. C'était une bonne occasion pour danser, assister à une démonstration du groupe de *sebkpere* et surtout rencontrer un partenaire en vue d'un éventuel mariage. Chaque nouvelle réunion était annoncée par un drapeau que l'on hissait dans le marché.

De nos jours, Nandom organise, à la fin du mois de novembre, son propre festival culturel, le *Kakube* (« glanures »). Suivant le schéma habituel des manifestations « culturelles » ghanéennes, les spectacles se déroulent en deux étapes. Le premier jour un *durbar* réunit les chefs avec des discours et des démonstrations de danse et de chant par les groupes invités ; le deuxième jour on assiste à la compétition de danse proprement dite. En 1994, quarante-cinq groupes, représentant essentiellement la région de Nandom, y dansaient chacun le *bewaa* et une autre danse locale. Bien que minimes, les différences stylistiques entre les groupes font la joie des spectateurs, qui s'en délectent et les encouragent.

Aujourd'hui tous les habitants de Nandom et des environs semblent exécuter le *bewaa* avec talent. Si quelqu'un joue cette musique au xylophone, les passants l'entourent aussitôt et se mettent à danser avec plaisir ; mais il n'y a plus de danses

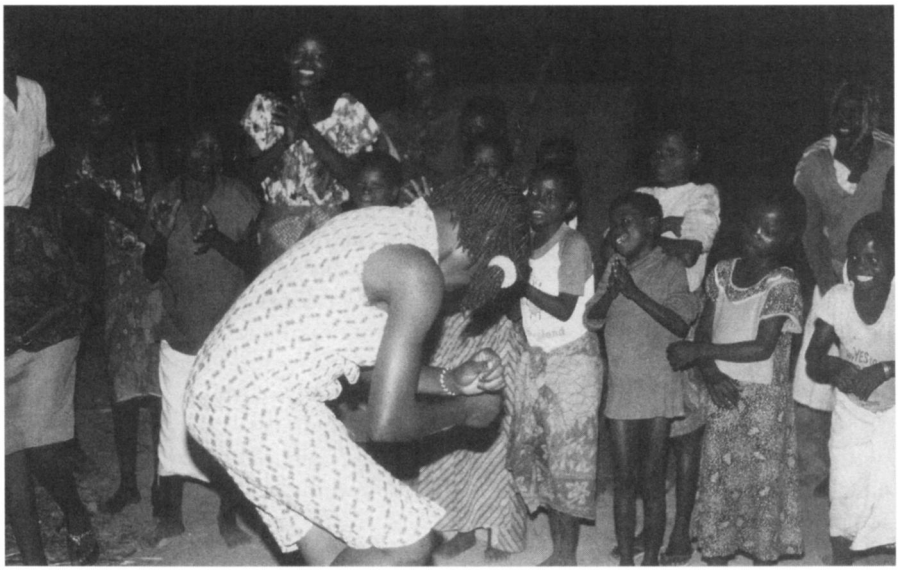


Fig. 2: Une fille dansant le *kari*, danse récréative du peuple Dagari. Notez le mélange d'habits du public: blouses et robes occidentales ajoutées au pagne traditionnel, fabriqué et teint localement.

organisées comme au temps de Polkuu. Dans cette région, lorsqu'un groupe danse, on ne laisse pas une personne étrangère se joindre au cercle des danseurs. Le groupe se réunit uniquement pour s'exercer et se donner en représentation.

Comme la plupart des musiques de divertissement de cette région, le *bewaa* a toujours été basé sur les chansons, qui tournent habituellement autour de deux thèmes: les commérages et les conseils de sagesse. On continue de composer beaucoup de chansons; les femmes surtout en créent un grand nombre qu'elles chantent lors de manifestations qui leur sont réservées, telles que les danses *kari* et *nuru* de la période des moissons. Ces chansons sont ensuite intégrées au répertoire des groupes de *bewaa*. Pour inventer une nouvelle chanson, il suffit en général de choisir une chanson qui existe déjà, d'en modifier légèrement la mélodie et d'y ajouter quelques nouveaux couplets. Les jeunes ont l'air d'apprendre le *bewaa* par osmose car les écoles, qui prônent pourtant le développement de la culture locale, ne font presque rien dans ce sens. Parfois on trouve un xylophone dans le préau d'une école, mais la musique et la danse ne font pas partie du programme d'études. Au Ghana, le développement de l'éducation scolaire a souvent signé l'arrêt de nombreux rites sociaux: les rites traditionnels de nubilité par exemple ne peuvent se dérouler normalement si l'enfant se rend tous les jours à l'école (Sarpong 1977). De nos jours, on enseigne les rites et les événements sociaux mais on ne les transmet pas directement. D'ailleurs comment pourrait-on le faire à l'école ? L'école est devenue une institution nationale, définie par des concepts occidentaux. Mais nous avons beau nous lamenter, nous devons cependant

reconnaître que les jeunes Africains doivent être formés de cette façon s'ils veulent survivre dans un monde dominé par l'Occident, ou plutôt par ses idées.

L'exemple suivant vient également du Nord-Ouest du Ghana. Il s'agit d'une cassette intitulée *WUO ZA WUO NU*, enregistrée par Begyil Paul à Wa, capitale régionale de l'Ouest-Supérieur. La photo de couverture montre l'artiste vêtu de la blouse rayée traditionnelle de la région, portant un sac de cérémonie en cuir utilisé dans les occasions importantes comme les funérailles. On remarque en particulier sa nouvelle montre en plastique noir. Le nom de l'artiste dénote aussi un mélange d'ancien et de nouveau: *gyil* qui signifie xylophone en Dagari est combiné à Paul, un prénom chrétien. La cassette contient neuf chansons chantées par une voix d'homme soutenue par un choeur de trois femmes. Les chansons correspondent à la forme traditionnelle où les strophes de plusieurs vers sont ponctuées par un choeur répétitif. L'accompagnement est fourni par un petit synthétiseur produisant des rythmes occidentaux comme le *cha-cha* ou le *slow-rock* (importés par l'entremise du Japon ?) censé remplacer le rôle d'*ostinato*, en général dévolu au xylophone.

L'étiquette de la cassette affirme que toutes les chansons ont été «composées et arrangées» par Begyil Paul. Il faut comprendre cela dans son contexte. Comme je l'ai déjà signalé, composer une chanson revient parfois à ajouter un seul vers à une chanson existante tout en conservant sa mélodie et ses autres paroles. Il existe déjà une chanson semblable à celle de la bande-titre de cette cassette; les paroles en Dagari sont: *Pɔgle na dɔg bie (tɛr puɔ) ti kyɛ bulang naa kpi. Baa wuɔ, dobaa wuɔ, dobaa piila wuɔ, wuɔ za wuɔ nu.* Traduite littéralement, elles signifient: «La petite fille peut porter un enfant (être enceinte); encore petit, il peut mourir. Peau de chien, peau de cochon, peau de cochonnet: toutes les peaux sont de la peau!». Il s'agit d'un cas typique où le sens d'une chanson est sujet à diverses interprétations, voici deux versions possibles: «Tout enfant, même avorté, est un enfant comme tout animal a une peau», ou «Quelqu'un a eu des rapports avec une petite fille qui tomba enceinte. Lorsqu'on se moqua de lui, il rétorqua: toutes les peaux sont de la peau». Tout le monde considère que la chanson de Begyil Paul est «la même» que celle-ci. Même ses airs y sont apparentés.

L'accordage est également très intéressant. Le clavier joue, bien entendu, selon l'accord tempéré occidental. Les chanteurs adoptent souvent une «tonique» qui se rapporte à celle du clavier; mais là s'arrêtent les ressemblances. Tous les chanteurs maintiennent régulièrement leur propre système d'intervalles qui, pour des oreilles occidentales, jure parfois avec l'accompagnement. Il se règle en effet sur le xylophone (*gyil*) dont l'accordage n'est pas fixé avec précision mais il est simplement considéré comme juste lorsque le chant sonne bien. Sur les instruments que j'ai mesurés, l'accord se situe quelque part entre le pentatonique anhémitonique et l'equipentatonique[2]. Les chanteurs maintiennent leur échelle

[2] Les intervalles typiques pourraient être, en cents:

Octave 1	274	224	275	237	242
Octave 2	249	232	225	245	228

mélodique avec une régularité telle qu'il me semble qu'ils n'entendent pas l'accompagnement de la même façon que moi. Ces chanteurs sont tous jeunes et les chanteurs du choeur semblent avoir moins de vingt ans. On aurait pu croire que ces jeunes aient été influencés par le système d'accordage occidental à travers la radio, les cassettes et les autres médias sonores, mais force est de constater que leur écoute reste résolument traditionnelle.

On peut observer l'étape suivante à l'église de Nandom. Les premiers missionnaires amenèrent leur religion et sa musique. Les témoignages linguistiques montrent que des instruments comme l'harmonium étaient connus dans la région, mais il est difficile de déterminer pendant combien de temps ils ont pu résister aux attaques des termites et de la poussière. De nos jours, l'église, qui est catholique dans cette région, utilise les xylophones, les tambours et les hochets pour jouer de la musique traditionnelle. Ce choix est dû en partie au fait que l'église préfère la musique indigène aux musiques importées, mais les intérêts locaux jouent aussi un rôle important. L'introduction de la musique locale dans l'église a posé quelques problèmes. Chaque musique « appartient » à quelqu'un. Il existe une grande tradition de musique funéraire destinée à certaines circonstances, mais que l'on ne voudrait pas entendre tout le temps. D'autres musiques, convenant à des sociétés secrètes ou à des danses de divertissement, ne correspondent pas nécessairement aux exigences de la religion. Le problème a été résolu en créant une musique d'église basée sur les styles récréatifs locaux, mais ne représentant aucun d'entre eux en particulier. La composition de textes de chansons donnant de bons conseils est une ancienne tradition qui se perpétue à travers les poèmes des auteurs célèbres de la région. En dépit des inconvénients que cela pourrait présenter, l'église de Nandom a la chance d'avoir un bon musicien parmi ses prêtres, le Père Dominic, responsable du développement d'un nouveau style musical qui se répand peu à peu dans toute la région. De même, la plupart des danses et des musiques traditionnelles[3] sont admises au sein de l'église.

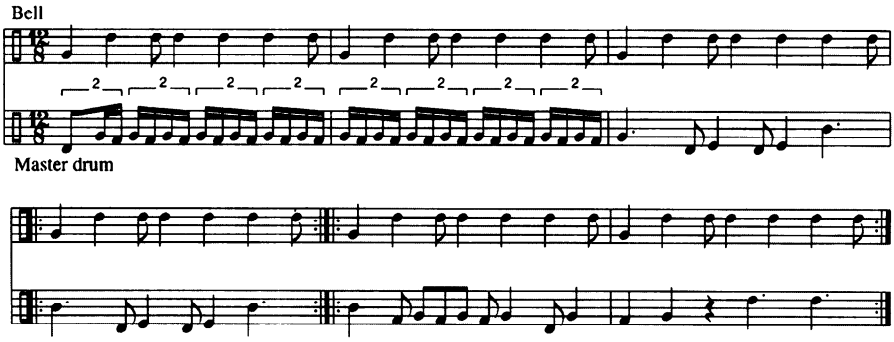
Un exemple similaire mais à une échelle plus internationale nous vient d'Accra. Nana Danso Abiam a étudié la musique à l'Université du Ghana et formé le Pan African Orchestra. Son ensemble utilise les flûtes *atenteben* et *wia*, les xylophones *gyile*, les trompes ashanti, plusieurs instruments de percussion ghanéens, la harpe-luth *kora* et la vièle *gonje*. Il joue avec succès des arrangements de musiques traditionnelles, ghanéennes pour la plupart. Habile compositeur et arrangeur, Danso Abiam fut invité avec son ensemble au festival WOMAD et enregistra un CD en 1994[4]. Le problème est que ses arrangements sont trop élaborés. Danso Abiam connaît bien sa musique et introduit de nombreux éléments stylistiques traditionnels dans son ensemble. Mais les arrangements sont

[3] J'ai assisté à une messe célébrant le vingt-cinquième anniversaire du service de deux prêtres de Nandom. A un certain moment tout le monde s'est mis à danser une danse de divertissement locale, y compris les nonnes et les prêtres en habit qui entouraient l'autel.

[4] The Pan African Orchestra: *Opus 1*. Virgil RealWorld CDRW48 (UK) PM 527 (F).

si complexes que les musiciens doivent savoir lire une partition pour en venir à bout. Les instruments ont été accordés de manière à correspondre à une norme acceptable d'accordage occidental, pas de façon tout à fait parfaite pour ne pas perdre leur caractère, mais selon un système bien éloigné des sources africaines. Beaucoup de gens considèrent que c'est cela la musique africaine traditionnelle. Faut-il s'inquiéter de cette méprise ?

Comme dernier exemple je mentionnerai la percussion des Ewe du Sud-Est Ghanéen. Un des morceaux de danse, version rapide de la traditionnelle danse de guerre *Agbadza*, s'apppelle *Ageshe*. En m'enseignant cette pièce, on m'a dit qu'une de ses sections était du reggae. La musique de reggae est devenue tellement populaire parmi les jeunes que les joueurs de tambours ont décidé de l'intégrer à leur musique. En voici un court extrait[5].



Il est vrai qu'ici le tambour utilise des rythmes basés sur des double-croches en 4/4 tandis que la cloche maintient un battement à 12/8. J'ai néanmoins de la peine a y voir du *reggae.* Pourquoi ? Est-ce que je ne connais pas assez bien la musique ewe ou le reggae ? Les musiciens de reggae sont-ils capables de s'y reconnaître ?

Les exemples évoqués plus haut révèlent une situation confuse avec un incroyable mélange d'emprunts, d'influences et de transformations. Dans cette confusion chacun peut trouver un argument en faveur de son opinion sur l'évolution des choses. Il est vrai qu'on dénote un changement axé sur les demandes de la scène musicale occidentale qui cache son dur aspect commercial sous une douce image de musique « ethnique ». Pourtant le monde de la musique ouest-africaine reste vivant et vibrant, produisant une expression nouvelle qui se nourrit de sources différentes, mais exprime le génie du peuple.

---

[5] Cette transcription utilise les notes pour indiquer les différentes frappes des mains sur le tambour principal. Ces frappes produisent des sons de hauteurs différentes dont les rapports approximatifs, représentés par les notes, n'ont ici qu'une valeur indicative.

La musique et la danse sont reconnues comme étant «culturelles» et méritent par conséquent d'être préservées mais cela présente parfois des dangers. L'école où j'enseigne au Royaume-Uni, le Dartington College of Arts, a entrepris récemment une recherche sur les activités musicales de la zone rurale où elle se situe, au sud-ouest de l'Angleterre. L'enquête a révélé l'existence d'une activité étonnante dans plusieurs styles différents comme les fanfares villageoises, les carillons et la musique populaire. La plus grande partie de cette activité gravite autour de deux institutions, l'église et l'école, et s'ajoute à leur fonction principale. Cela confère aux prêtres et aux instituteurs un pouvoir qui pourrait être dangereux. Non pas que ces derniers entravent intentionnellement la musique, mais leur appui et leur zèle peuvent constituer un facteur déterminant. En outre, ces institutions sont soumises à des lois nationales qui, dans le but d'établir l'égalité ou l'autorité, peuvent réduire le champ d'importantes variations locales. En Afrique occidentale, l'église et l'école ont déjà commencé à assumer ce rôle, mais on n'a pas encore mesuré l'importance de leur action.

Je crois sincèrement que les musiciens d'Afrique occidentale sont parfaitement capables de rester leurs propres maîtres dans le changement et l'adaptation de leur musique aux besoins de leur peuple et de leurs temps. Notre seule façon de prédire l'avenir c'est de lire le témoignage du passé. Le pire scénario que l'on puisse imaginer pour une culture et sa musique, c'est la déportation d'une grande partie de sa population vers un autre continent. Lorsque cela arriva pour l'Afrique occidentale, le résultat fut le rag-time, le blues et le jazz: je reste donc plein d'espoir!

Références bibliographiques

COLLINS John
1985 *African Pop Roots*. London: Foulsham
1994 *Highlife Time*. Ghana: Anansesem Publications

GOODWIN Andrew & GORE Joe
1990 «World Beat and the Cultural Imperialism debate» in: *Socialist Review* 90(3): 65

SARPONG P.
1977 *Girls' Nubility Rites in Ashanti*. Tema: Ghana Publishing Corporation

RÉSUMÉ

Depuis une dizaine d'années, l'intérêt pour les musiques du monde s'est considérablement développé en Europe et aux Etats-Unis notamment. En même temps, les pressions et la manipulation du monde industrialisé ont touché les sociétés et les cultures les plus lointaines. Il y a dix ans, l'intérêt pour la musique des autres peuples se limitait à la recherche ethnomusicologique sur les musiques

traditionnelles des autres cultures. Aujourd'hui beaucoup de gens veulent entendre de la musique «exotique» traditionnelle ou populaire. Cela crée certains problèmes. La plupart des musiques traditionnelles ne sont pas des musiques de concert et requièrent souvent une participation active des auditeurs. Les musiciens sont donc forcés d'adapter leur musique au public des salles de concert ou, plutôt, de lui offrir ce que les promoteurs croient vouloir entendre et le succès est mesuré en termes financiers. Dans cet article, l'auteur se propose d'étudier la situation de la musique et des musiciens en Afrique occidentale et notamment au Ghana. Comment ces derniers répondent-ils aux demandes de leur public local ou international? Ces deux exigences se trouvent-elles en conflit? Quelles sont les influences musicales que subissent les musiciens d'Afrique de l'Ouest et comment celles-ci apparaissent-elles dans leur musique. Y a-t-il un danger que tout converge vers une norme unique et que la musique finisse par ne plus satisfaire qu'à certaines exigences fondées sur les succès antérieurs? Finirons-nous par chanter tous la même chanson, et qui l'écrira?

ABSTRACT

Globalisation. Western Africa in the world or the world in Western Africa. *In Europe and particularly the United States, the interest shown in 'world music' has grown considerably over the last decade. At the same time, pressure and manipulation on the part of industrialised nations has reached the most 'far away' countries and cultures. Ten years ago, interest in the music of other peoples was limited to ethnomusicological research on the 'traditional music of other cultures'. Today many people wish to hear both traditional and popular 'exotic' music. This gives rise to a number of problems. Most traditional music was not designed for the concert and requires active audience involvement. Musicians are thus forced to adapt their performances for concert-goers, or rather offer what promoters think the public wants, success being measured in financial terms.*

In this article, the author studies the situation of music and musicians in Western Africa, with particular reference to Ghana. How do these musicians respond to the demands of local and international audiences? Are these two conflicting demands ? What musical influences are Western African musicians subjected to and how do these influences show themselves in their music ? Is there not a danger that everything converges into a single norm and that the music, at the end of the day, only satisfies some demands based on the strength of former successes ? Shall we all end up singing the same song and, who will write it?

NOUVEAUX ENJEUX OU CONTINUITÉ HISTORIQUE ?
La *rumba*, un exemple afrocubain

Jean-Pierre Estival

La popularité de la musique cubaine lors des deux derniers siècles a été tout à fait extraordinaire, sans commune mesure avec la taille relativement petite de l'île[1]. La richesse et la vivacité des musiques que nous appelons « traditionnelles » comme celle des musiques « modernes », le nombre et la qualité des musiciens, l'importance de la musique dans la société malgré les très grandes contraintes de la « période spéciale »[2] nous font mieux comprendre l'importance et l'influence de Cuba dans le paysage des musiques du monde. Nous n'évoquerons pas directement ici les nouveaux enjeux liés à la diffusion massive de la *salsa*[3], et son succès médiatique actuel dans les pays du Nord. Ce phénomène dépasse de loin Cuba, et nous préférons donner ici des éléments en amont, sur ces musiques afrocubaines qui forment un des socles de la musique cubaine en général.

Nous parlerons ici de genres musico-chorégraphiques afrocubains lorsque les formes associent étroitement le chant antiphonal (soliste/chœur), les percussions et la danse. Il existe dans l'île de nombreux genres, tant profanes (*tumba francesa*, *rumba*, *yuka*...) que sacrés (liés aux cultes de la *santeria,* des *abakuá*, aux cultes *palo monte*, *arará*, *iyesa*...). Si l'œuvre immense de Fernando Ortiz continue de planer sur les études afrocubaines, une bonne et courte introduction à ces genres musicaux peut être trouvée dans Vinueza et Saenz (1992). Produits d'une histoire complexe, ils sont plus ou moins pratiqués, selon qu'ils sont légitimés et portés par une forte dynamique sociale (*rumba*, formes associées à la *santeria*[4]) ou quelque peu délaissés et considérés comme un simple fonds folklorique par les autorités. Nous nous intéresserons à l'évolution d'un genre profane emblématique, la *rumba*, à partir d'une enquête dans un quartier de La Havane[5]. Parmi les nouveaux enjeux des musiques et danses traditionnelles, l'apprentissage et la

---

1 Comme le notait P. Manuel (1994 : 250).

2 La « période spéciale » – des restrictions drastiques pour la population – a été instaurée lorsque l'aide soviétique s'est brutalement tarie, et que les échanges économiques avec les pays du bloc communiste se sont arrêtés. Cuba, toujours soumis à l'embargo américain, s'est retrouvé dans une situation de pénurie générale sans précédent, déstructurant les transports et causant des problèmes majeurs d'alimentation.

3 On en trouvera des éléments en français dans Leymarie, 1993.

4 Les tambours *batá* sont extrêmement populaires, tant dans leur pratique sacrée que dans des formes profanes récentes, associées à leur succès médiatique et au tourisme musical.

5 Mai-juin 1995 et janvier 1996, dans le quartier de El Cerro.

pratique de genres extra-européens par des musiciens des pays d'Europe ou d'Amérique du Nord n'est sans doute pas le moindre. Dans une dernière partie, nous décrirons et analyserons quelques interactions entre les percussionnistes étrangers qui viennent se perfectionner dans leur art auprès de professionnels cubains dans un contexte non officiel.

Par delà cet aspect ethnographique, nous défendrons l'hypothèse que pour ces musiques, les « nouveaux enjeux » s'inscrivent en fait dans une continuité historique dont on peut observer certaines prémisses dès le XVI^e^ siècle. Musiques urbaines, musiques exportées, musiques jouées par des musiciens éclectiques, les formes afrocubaines sont à replacer dans le contexte d'une histoire à long terme. Nous commencerons donc par un nécessaire voyage dans le temps.

Quelques éléments de l'histoire des musiques afrocubaines

L'acte de naissance officiel de la musique proprement « afro-cubaine » fut sans doute promulgué le 1^er^ avril 1573, quand le Conseil de La Havane ordonna aux Noirs affranchis de se joindre aux processions du Corpus Christi, « avec leurs inventions » (Morales 1984 : 42). Il est à noter que dans les villes cubaines, et en particulier à La Havane, la présence d'esclaves affranchis est attestée dès le XVI^e^ siècle. Ils avaient certains droits, comme celui de profiter de terrains à bâtir ou d'habitations. Ces Noirs participaient activement au commerce, aux travaux d'artisans, et pouvaient avoir leurs propres organisations et leurs propres fêtes (Morales 1984 : 40-42). Les esclaves pouvaient s'organiser en *cabildos*, associations de Noirs de même origine ethnique[6]. Ces associations hiérarchisées, qui avaient des « rois » ou des « reines » à leur tête, jouèrent un rôle central dans la transmission des valeurs sociales, religieuses et culturelles pendant la période de l'esclavage. Les aspects les plus visibles, pour la société coloniale, de ces *cabildos* furent les musiques et les danses exécutées lors des processions publiques, ou dans les maisons des *cabildos*. On notait que lorsque les Noirs se réunissaient les jours de fête dans ces maisons, ils y « jouaient de leurs tambours et autres instruments nationaux, chantaient et dansaient avec confusion et désordre sur un rythme perpétuel et infernal, sans jamais s'arrêter. » (Pichardo cité par Ortiz 1993b : 54). L'Epiphanie (*Dia de Reyes*) avait une importance considérable car les Noirs pouvaient s'exprimer publiquement, dans les villes de l'île, en d'importantes processions où la musique et la danse avaient une place prééminente (Ortiz 1993b : 64-75). Tant sur le plan religieux que sur le plan musical, les *cabildos* furent certainement les lieux ou les foyers qui rendirent possibles tous les syncrétismes qui caractérisent aujourd'hui les cultes comme les genres musicaux afrocubains. Du point de vue religieux, les *cabildos* devaient revêtir le caractère de confréries, qui,

[6] Il faut noter que ces *cabildos* sont directement issus d'une tradition médiévale sévillane, reprise à Cuba (Ortiz, 1993b : 54-58).

selon Ortiz (1993b: 54-63) participaient d'un double processus d'*africanisation* des saints catholiques et de *catholicisation* des dieux africains. Les chants et les instruments s'y stabilisèrent, en modifiant certaines caractéristiques mélodiques ou organologiques au contact de la société dominante. On peut ainsi aujourd'hui, conformément aux origines géographiques et ethniques des esclaves amenés par la traite, clairement détecter des origines yoruba aux tambours *batá* de la *santeria*, dahoméennes aux cultes *arará*, bantoues aux genres *yuka* ou *makuta*, et de la côte de Calabar (efik) aux musiques des confréries *abakuá*.

L'attitude de la Couronne espagnole n'était bien sûr pas exempte d'aspects répressifs et coercitifs quant aux pratiques sociales des Afrocubains. En 1565, le procureur Bartolomé Cespero dénonçait déjà les Noirs de La Havane, qui se réunissaient «en assemblées et autres consultes et banquets, d'où naissent des scandales» (Morales 1984: 42). Cela allait être une constante dans l'histoire urbaine de l'île: l'ambivalence du pouvoir par rapport aux pratiques sociales, aux musiques et danses afrocubaines va se retrouver sous diverses formes jusqu'aux années 1930, voire au delà.

On ne saurait appréhender l'histoire de la musique cubaine, toutes composantes confondues, sans considérer que l'économie de l'île a toujours été une économie de transit et d'exportation. Points de passage obligés pendant plusieurs siècles entre l'Espagne péninsulaire et l'Amérique Centrale, les ports cubains furent aussi un lieu d'échange et de confrontation musicale.

Ortiz nota que «La Havane fut, comme l'a toujours été tout port maritime très fréquenté, célèbre par ses plaisirs et ses débauches, auxquels s'adonnaient pendant leurs longues escales les matelots étrangers en compagnie des esclaves turbulents et des femmes de joyeuse vie, dans les gargotes des négresses marchandes de tripes, dans les tripots installés par des généraux et des amiraux pour les filous, et dans des lieux, moins saints encore [...]. Chants, danses, musique allaient et venaient entre Cuba et l'Andalousie, l'Amérique et l'Afrique, et La Havane fut le centre où toutes fusionnèrent avec une chaleur plus vive et des irisations plus colorées.» (cité dans Carpentier 1985: 57)

La réputation licencieuse des formes musicales et chorégraphiques afrocubaines, exportées en Amérique continentale ou en Europe, était déjà mentionnée au XVIII^e^ siècle: en 1776, une flotte ayant embarqué des Noirs après un séjour prolongé à La Havane se rendit à Veracruz (Mexique). Le Tribunal de la Sainte Inquisition y interdit le *Chuchumbé* amené par ces Noirs, danse considérée comme indécente dans sa forme et dans ses paroles (Carpentier 1985: 62-63). La musique cubaine, notamment sa composante afrocubaine, fut donc exportée relativement tôt de l'île, du fait des inévitables mouvements de populations liés à l'activité maritime importante. Ces phénomènes d'«aller et retour» (*ida y vuelta*) sont une des caractéristiques de l'ensemble des musiques d'Amérique hispanique, mais, de par sa position géographique et stratégique, Cuba y joua un rôle fondamental.

A l'époque de l'abolition tardive de l'esclavage en 1886, les sorties des *cabildos* ne résistèrent pas: Le gouvernement civil provincial interdit la réunion des *cabildos de Negros de África* et leur circulation dans les rues lors de la nuit de Noël

et de l'Epiphanie. Le dernier Jour des Rois à être célébré dans les rues de La Havane fût celui du 6 janvier 1884. En apparence paradoxale, cette interdiction reflète en fait la volonté des autorités d'exercer un contrôle social plus fort sur des populations maintenant libérées du joug de l'esclavage. Sans doute, il s'est agi également de tirer un trait sur un des faits symboliques marquant et emblématique de l'odieuse position sociale réservée aux Noirs en cette fin de XIX[e] siècle.

La vie culturelle et musicale des Noirs continua néanmoins à se développer, les périodes de répression alternant avec des périodes plus libérales, ou tout au moins avec plus de «laisser aller» de la part des autorités. En tout cas, les éléments les plus saillants de la culture afrocubaine furent loin d'être facilement légitimés par les autorités cubaines[7] du premier tiers de ce siècle. En 1900, un édit municipal havanais interdit absolument «l'usage des tambours d'origine africaine, dans tous les types de réunions, qu'elles se réalisent sur la voie publique ou à l'intérieur des édifices.» (Ortiz 1993:111). Il semble cependant que ces prohibitions ne furent que partiellement suivies d'effets. Ainsi, en septembre 1921, le journal *Diario de La Habana* doit rappeler le même type d'interdiction (disposition du 5 avril 1919) édictée deux ans plus tôt: «...Sont interdits le jeu des tambours et autres instruments d'origine africaine, ainsi que les mouvements et les phrases indécentes qui les accompagnent.» (cité par Linares 1974: 77). Les musiques sacrées afrocubaines continuèrent néanmoins de jouer leur rôle liturgique, dans la semi-clandestinité, alors que les formes profanes se développaient en se métissant fortement.

La plupart des noms concernant les danses afrocubaines cités par les chroniqueurs (*tango, yeyé, paracumbé, congo, cachirulo, gurrumbé, yayumba, cachumba, tumbalalá...*)[8] ne signifient plus rien aujourd'hui dans la mémoire collective. León (1974: 25) remarque néanmoins que la sonorité de ces vocables n'est pas très éloignée des modernes *rumba, yambú*, etc. Il est difficile d'identifier les genres dans les documents laissés par les chroniqueurs car les descriptions données n'ont souvent pas le degré de précision nécessaire. De plus, ces formes sont attestées dans les Grandes comme dans les Petites Antilles, là où furent importés des esclaves d'Afrique. Par exemple, lorsque le père Labat décrit en 1698 une danse de La Martinique, on pourrait presque y voir une *rumba* contemporaine (Carpentier 1985: 63-64, et Linares 1974: 14). Et, plus proche encore du *guaguancó* que l'on peut observer aujourd'hui à La Havane, Moreau de Saint-Méry décrivit ainsi superbement une danse haïtienne en 1798:

> «Le talent pour la danseuse est dans la perfection avec laquelle elle peut faire mouvoir ses hanches et la partie inférieure de ses reins en conservant tout le reste du corps dans une espèce d'immobilité que ne lui font même pas perdre les faibles agitations de ses bras qui balancent les deux extrémités

---

[7] Cuba gagna son indépendance (avec l'aide intéressée des USA) en 1898, plus de trois quarts de siècle après les autres colonies espagnoles d'Amérique.

[8] La mention de *tango* est citée par Ortiz (1993b: 67-68), à partir d'un texte de 1859, et par Guerra (1989:49) citant un texte de 1846; les autres sont mentionnés par Carpentier (1985: 63) et Linares (1974: 13).

> d'un mouchoir ou de son jupon. Un danseur s'approche d'elle, s'élance tout à coup et tombe en mesure, presque à la toucher. Il recule, il s'élance encore et la provoque à la lutte la plus séduisante. La danse s'anime et bientôt elle offre un tableau dont tous les traits, d'abord voluptueux, deviennent ensuite lascifs.» (cité par Carpentier 1985 : 64)

Si cet article est centré sur les genres spécifiquement afrocubains, il nous faut mentionner que les Noirs comme les Métis participèrent largement au développement de la musique cubaine en général (Carpentier 1985, Ortiz 1993, León 1974, Acosta 1983) et pas seulement aux formes chant / percussions / danse[9]. Carpentier notait justement, en 1946 :

> «Comme devait l'observer José Antonio Saco, en 1831, avec des mots qui auraient été déjà actuels en 1580 : «La musique jouit de la prérogative de mélanger Noirs et Blancs... dans les orchestres, en effet, nous y voyons pêle-mêle Blancs et gens de couleur.» (Carpentier 1985 : 45)

En abordant la *rumba*, on s'apercevra qu'il serait tout à fait inexact et réducteur de considérer les musiques afrocubaines du seul point de vue des survivances de l'Afrique – ou d'«ethnies» africaines – aux Antilles. Bien sûr certains genres, en particulier les genres sacrés (tambours *batá* de la *santeria*, musique *abakuá*, musique *congo* de *makuta*), sont restés étonnamment fidèles, sur le plan de la langue comme sur celui des rythmes, à l'Afrique ancestrale[10]. Mais parallèlement, à ces musiques préservées dans un cadre social et rituel particulier, s'ajoutent de nombreux genres produits de mélanges entre les cultures africaines d'une part, et les formes et la culture créole d'autre part. Il s'agit d'un double syncrétisme, qui trouve son objet tant dans la conduite rituelle que dans la pratique musicale (par exemple Guerra 1989 : 39-48, sur le *Cabildo de Congos Reales* de Trinidad). L'analyse des formes et des instruments de la *rumba* ou bien la vie même des musiciens montre que c'est bien souvent à des reconstructions, faites en interaction avec la société créole, que nous avons affaire.

On remarquera enfin que l'on a essentiellement évoqué des musiques urbaines. Qu'en était-il des pratiques rurales ? Les genres *yuka* ou *makuta*, ou bien la *columbia* dans la *rumba* sont considérés comme étant d'origine rurale ou semi-rurale, mais la majorité des musiques afrocubaines se sont épanouies dans le cadre de villes comme La Havane, Santiago de Cuba, Matanzas, Trinidad ou Guantánamo. Carpentier (1985 : 253) rappelle en fait que l'«On faisait danser à l'esclave les danses de son pays, parce que cela était considéré important pour le

---

[9] Le grand complexe du *son*, avec ses éléments d'origine européenne (mélodies, harmonies, instruments comme le *tres*) et ses éléments de construction cubaine mais d'origine africaine (*clave* et aspects rythmiques, instruments comme les *bongos* ou les *claves*) en est un exemple emblématique.

[10] Nous avons été témoin, lors d'un séminaire au Musée de l'Homme, d'une expérience émouvante : un jeune ethnomusicologue angolais a pu traduire, devant nous, les paroles d'un chant congo cubain de *makuta*, en langue bantoue ; alors même que les chanteurs énoncent un texte dont ils ne dominent pas tout le sens...

maintien de sa santé». Il est néanmoins probable que les terribles conditions de travail dans les plantations, le contrôle social étroit exercé par les maîtres et les conditions inhumaines de la vie sociale des esclaves ne permirent pas une éclosion aussi importante des cultures afrocubaines à la campagne que dans les villes[11].

Au XX^e siècle, l'exportation des formes cubaines prend une nouvelle dimension avec la structuration du commerce et des réseaux de diffusion, qui va croissante au long du siècle. La grande île exporte ses musiciens et ses genres musicaux, comme l'Argentine le fait pour le *tango*, ou le Brésil pour le *samba*. En considérant les évolutions de la seconde moitié de ce siècle, force est de constater que la musique cubaine a souvent été à l'origine de mouvements musicaux importants, tant artistiquement que médiatiquement ou commercialement: *mambo* et *cha cha chá* dans les années cinquante, *salsa* et *latin jazz* aujourd'hui[12]. Et dans cette musique cubaine, la composante issue des cultures africaines importées est absolument fondamentale (Ortiz 1993b), Carpentier 1985). En 1941, Lachatañaré remarquait déjà que les termes de *conga*, *rumba*, et afrocubain sont aussi populaires aux Etats-Unis que la musique proprement nord-américaine (Lachatañaré 1992: 382).

La proximité géographique, les relations étroites entre les Etats-Unis et le Cuba de l'époque donnèrent à la musique cubaine une popularité exceptionnelle. Et ce d'autant plus que Cuba confortait en Amérique du Nord, et dans une moindre mesure en Europe, son image mythique de lieu de plaisir où la musique jouait un rôle essentiel. Ceci n'allait d'ailleurs pas sans irriter de nombreux Cubains. De façon presque prémonitoire par rapport aux pratiques d'une certaine «world music», le même Lachatañaré pouvait écrire, toujours au début des années quarante:

> «A New York, où se commercialise l'art populaire de la même manière que l'on fixe le prix du sucre cubain, à tout instant apparaissent des «rois de la rumba» et de très fameux chanteurs afrocubains, en provenance directe de La Havane, ou peut-être de Tampa, qui se maintiennent sous les sunlights de Broadway jusqu'à ce que le public se lasse de leurs extravagances» (1992: 382)[13]

La forte médiatisation de la musique populaire cubaine, son exportation, les liens qu'elle tissait avec le jazz[14], allait renforcer une caractéristique particulière, mais déjà ancienne, de la pratique musicale professionnelle[15]: les artistes accentuaient la multiplicité de leurs compétences, tant aux Etats-Unis qu'à Cuba

---

[11] Ce jugement, étayé par le fait que beaucoup des formes musico-chorégraphiques afrocubaines sont effectivement d'origine urbaine, pourrait sans doute être nuancé par un travail ethnohistorique dans le monde rural cubain.

[12] On pourrait aussi citer l'influence du rythme de *habanera* dans le *tango* argentin, l'étiquette «rumba» appliquée à des formes zaïroises ou gitanes de Catalogne...

[13] Ma traduction; on remarquera que le sucre, symbole de l'économie d'exportation de Cuba depuis le XVIII^e siècle, est évoqué parallèlement à la musique dans ce court extrait.

[14] Les regrettés Chano Pozo et Dizzy Gillespie furent les premiers héros de cette aventure.

[15] On se référera à Acosta 1989: 13-50.

même. Les nécessités économiques imposaient au musicien de jouer de nombreux genres différents dans sa vie professionnelle, tout en pouvant pratiquer des formes rituelles ou profanes traditionnelles dans une sphère plus étroite du champ social. Nous y reviendrons plus en détail lorsque nous décrirons les pratiques contemporaines de la *rumba*. Ce « don d'ubiquité » du musicien cubain (Acosta 1989 : 21) se confirme comme une constante dans l'histoire à long terme de l'île (Carpentier 1985). On verra que le *rumbero* professionnel n'échappe pas à la règle, et que les percussionnistes maîtrisent et jouent de très nombreux genres différents, de la *salsa* la plus moderne aux formes classiques du *son* et de la *rumba*, sans oublier, pour nombre d'entre eux, la pratique assidue de formes rituelles afrocubaines.

Aujourd'hui, alors que le cinquième de la population cubaine vit aux Etats-Unis, et que les « musiques du monde » prennent toute leur place comme catégorie culturelle dans les pays les plus riches, la diffusion des musiques afrocubaines n'a sans doute jamais été aussi massive. Elle n'en est pas pour autant nouvelle.

Socialisme, professionnalisation et folklore : nouveaux enjeux pour les musiques afrocubaines depuis les années 1960

La vie musicale cubaine contemporaine n'est pas simple à appréhender : les institutions n'apparaissent pas comme autonomes par rapport aux communautés locales ou aux groupes de musiciens, mais tissent avec elles des relations complexes (Robbins[16] 1989 : 380). Outre le fait qu'il n'était pas dans notre propos d'enquêter sur les structures administratives dans ce pays, la « période spéciale » a considérablement bouleversé les réalités de l'économie, y compris dans le domaine de la culture. Nous en donnons quelques éléments, dans le seul but d'éclairer nos observations sur les *rumberos* contemporains[17]. L'organisation de la vie musicale comprend trois catégories de musiciens :

- les *aficionados*, amateurs, organisés selon le réseau des *Casas de la Cultura* (Maisons de la Culture), ces dernières offrant aussi bien des spectacles que des cours ;
- les musiciens professionnels contractuels et rémunérés, ce qui correspond à un statut intermédiaire entre les amateurs et les salariés, souvent en évolution dynamique.
- les musiciens salariés (relevant de la *plantilla*), appartenant à une *empresa* (*unidades presupuestadas* et *mecanismo empresarial*). Pouvant être de statuts différents, les *empresas* de La Havane sont les plus importantes : en 1987,

[16] Une étude sérieuse et indépendante a été publiée par cet auteur ; nous nous y référerons constamment dans ce paragraphe.

[17] Il est probable que quelques éléments de la structuration administrative de la culture aient varié depuis, sans doute dans une proportion assez faible.

neuf d'entre elles rassemblaient 37 % des musiciens professionnels de l'île. Une *empresa* de «*música popular*» (avec de nombreux sous-genres «*subgéneros*») comme «Ignacio Piñeiro» emploie plusieurs centaines d'individus ou de groupes.

Deux faits importants doivent être mentionnés à la lumière de cette organisation:

- la tendance des musiciens cubains (tendance bien antérieure à la révolution) à «classer, inscrire dans des cases, toute manifestation musicale et à la diffuser dans des espaces autonomes» (Robbins 1989: 383, citant Acosta). Contrepartie nécessaire au «don d'ubiquité» de ces mêmes musiciens, cette pratique a donné lieu à un entrelacement extraordinairement compliqué et dynamique des genres musicaux dans leurs formes populaires et commerciales.
- Les musiques afrocubaines rituelles comme profanes ont été folklorisées pour pouvoir être présentées, avec les danses, sur scène. Cela est dû à une volonté politique de mise en valeur – et de contrôle – de la «culture populaire», et à une nécessité économique liée au tourisme et à l'exportation de la musique cubaine. Cela a été rendu possible car la plupart des formes sacrées se prêtaient déjà à une exécution profane. Ce processus de folklorisation, fort bien décrit «de l'intérieur» par le chorégraphe fondateur du *Conjunto Folklórico Nacional* (Guerra 1989: 22-69) a été corrélatif à la production de formes afrocubaines dans les spectacles de cabaret. En ce qui concerne les *aficionados*, le mouvement folklorique a été promu par un désir de promotion culturelle et d'éducation, lié bien sûr à un fort contrôle social:

  «Le mouvement des artistes amateurs d'art s'est converti en un instrument d'éducation esthétique et politique des ouvriers, paysans, étudiants et maîtresses de maison.» (Millet & Brea 1989: 92)

Avant la révolution, lorsque la *rumba*, par exemple, était évoquée hors de son espace social traditionnel, elle désignait des recompositions exotiques et commerciales qui n'avaient pas grand chose à voir avec le genre original: c'étaient les «rois de la rumba» de New York dont parlait Lachatañaré. Le *Conjunto Folklórico Nacional*, qui concrétisait après 1959 une volonté de reconnaissance et de mise en valeur des formes pratiquées par la population, a été organisé en partie autour de la professionnalisation, dans les *empresas*, de vrais détenteurs de savoirs-faire traditionnels. Ainsi, ce chanteur de *rumba* qui nous retraçait sa vie (il a aujourd'hui 59 ans):

«...Mes parents venaient de Pinar Del Rio. Ils dansaient tous les deux le *danzón* et le *son*. Ma mère jouait du *tres*. On était très pauvres, mais, à La Havane, dans les *solares*[18], la vie musicale était intense. [...]. On jouait de tout, et la *rumba* passait avant tout. Les *abakuá* étaient le miroir du quartier, et je suis devenu *abakuá* en 1958. Je vendais des journaux, nettoyais les

[18] Type d'immeuble des classes les plus pauvres, où de petites habitations sont réparties autour d'une cour, avec des commodités communes.

chaussures, faisais des petits boulots. [...]. Je suis rentré comme professionnel dans le *Conjunto Folklórico Nacional* en 1962, après la révolution. Cela a tout changé, cela m'a beaucoup aidé. J'ai continué de chanter dans les fêtes spontanées de quartier.»

Il est clair pourtant que cette folklorisation ne s'est pas passée sans heurts[19] par rapport aux communautés ou aux espaces sociaux traditionnels détenteurs des sources, les autorités étant accusées de dénaturer et de détourner de leur fonction première les musiques et les danses. Ortiz, en 1947 et dans une situation politique toute différente, décrivait les difficultés d'accès aux musiques rituelles, dénonçant l'exploitation commerciale sans scrupules, les «fraudes», le manque de respect des sources... (Ortiz 1993: 88-89). Guerra lui-même évoque très honnêtement ce type de difficultés à propos des *Trinitarias* (1989: 24 et 30). Cela a provoqué d'incontestables tensions entre les musiciens, au sein des communautés religieuses ou des confréries. Les groupes folkloriques d'*aficionados* profanes sont organisés pour leur part autour des *Casas de la Cultura* ou de «foyers culturels». Ils peuvent avoir une réelle autonomie. Les groupes professionnels sont censés enrichir leur travail par leurs créations et les actualisations qu'ils font des traditions, considérées comme matériau folklorique. (Millet & Brea 1989: 92-93). Les liens étroits entre les institutions et les groupes de musiciens (Robbins 1989) ont malgré tout permis à la vie musicale afrocubaine pratiquée dans son contexte de se maintenir. Notre informateur, qui a passé vingt-cinq ans dans le *Conjunto Folklórico Nacional* comme musicien professionnel, a été tout à fait explicite – et sa pratique, connue de tous, peut en attester –:

«La *rumba* n'est pas statique. Quand tu es *rumbero*, tu dois continuer à jouer dans la rue. S'il y a un spectacle (du CFN) à 8 heures, et une *rumba* de quartier à 11 heures, tu dois y aller après ton travail. Si tu n'es pas capable d'y aller, tu dois tout laisser tomber.»

Une des conséquences de la folklorisation a été l'introduction des formes afrocubaines dans l'enseignement spécialisé de la musique, comme à l'*Instituto Superior de Arte* (ISA). Aujourd'hui, même les formes difficiles d'accès, comme celles des sociétés secrètes – ou confréries – *abakuá*, sont enseignées à l'ISA et à la *Escuela Nacional de Música* depuis 1979, dans les cursus professionnels (pour les percussionnistes). Un autre musicien, percussioniste professionnel depuis plus de vingt ans, nous évoquait ces évolutions dues à la folklorisation, toujours à propos de la *rumba*:

«Le Folklore a aidé au développement de ces musiques et la *rumba* s'est enrichie avec la virtuosité. Maintenant on joue le *guarapachanguero*. Mais il faut faire attention à ne pas «jouer pour jouer», sans sentir les choses de l'intérieur. A l'école, ils utilisent les techniques, mais ne t'apprennent pas l'esprit. La *rumba* doit aussi s'apprendre à l'école de la rue.»

[19] Informations recueillies auprès de confrères *abakuá* à La Havane, et de la *Tumba Francesa* de Santiago de Cuba.

Nous en venons maintenant à la *rumba* elle-même : par son caractère de pratique et de spectacle profane, et son lien organique avec la fête populaire, elle est sans doute un des genres où les liens entre pratique professionnelle et pratique de quartier se sont tissés de la façon la plus intéressante. En effet, il est tout à fait possible d'observer, comme nous l'avons fait à El Cerro, les plus grands *rumberos* professionnels jouer et chanter, sans rémunération, dans une *rumba* de quartier. Ils se mélangent alors aux musiciens amateurs dans la fête où le rhum coule à flots, conscients que l'essence de la *rumba*, ritournelle cubaine, s'actualise avant tout dans ces moments.

La *rumba* à La Havane : références et vie musicale

Sous le terme de *rumba*, on désigne aujourd'hui un genre musico-chorégraphique profane, composé de trois formes caractéristiques, *yambú*, *guaguancó* et *columbia*[20]. Le chant, antiphonal, est généralement accompagné par trois tambours à une membrane de type *conga* – *quinto*, *tres dos*, *tumbadora* ou *salidor* – (ou trois caisses en bois – *cajones* –), deux idiophones (la *clave* et les *palitos*), pendant que la danse se développe en étroite interaction avec le jeu rythmique du tambour le plus aigu, le *quinto*. La *rumba* a été décrite, entre autres[21], par Ortiz (1993b : 234-235), León (1974 : 137-148) et Acosta (1983 : 77-107).

La polyrythmie produite est une création cubaine, mais qui respecte strictement les canons des polyrythmies africaines traditionnelles, qui ont trouvé leurs prolongations sur l'île dans les formes sacrées (tambours *batá*, orchestres de *makuta*, des *Arará*, des *Abakuá*...). Les instruments peuvent être remplacés par le bord d'une table, un tiroir renversé, des cuillers, une poêle à frire ou même un poteau d'arrêt de bus, tant la *rumba* peut avoir un caractère spontané et improvisé. En fait, lorsque l'on considère une forme spontanée, seul le chant et la *clave* sont absolument nécessaires pour que l'on évoque une *rumba* ou une *rumbita* (petite *rumba*). Carpentier (1985 : 214-215), remarquait en 1946 que la *rumba*, plus qu'un genre, était une atmosphère, liée à la fête avec toutes ses composantes érotiques. Nous pourrions y ajouter la dimension de chronique sociale des pauvres (Acosta 1989 : 82) : dans la *rumba*, le chant exprime, – en général sous une forme poétique où l'improvisation a une large place –, les tourments, les joies et les revendications des couches les plus basses de la population. Lorsque les tambours étaient interdits, pendant le premier tiers de ce siècle (voir plus haut), des caisses en bois furent employées systématiquement : ce sont les *cajones*, dont les plus graves étaient faits d'une caisse de morue, le plus aigu d'une boite de bougies (Léon 1974 : 141). La plasticité du cadre social d'exécution et de la

[20] Le *papalote*, mentionné par Carpentier (1985 : 214/298) est totalement tombé en désuétude à La Havane. D'autres formes, plus confidentielles, semblent également avoir existé.

[21] Un CD ROM « Cuba », dont nous n'avons pas obtenu les références complètes, contient aussi un article fort intéressant de Kali Aryriadis et Valérie Thifoin.

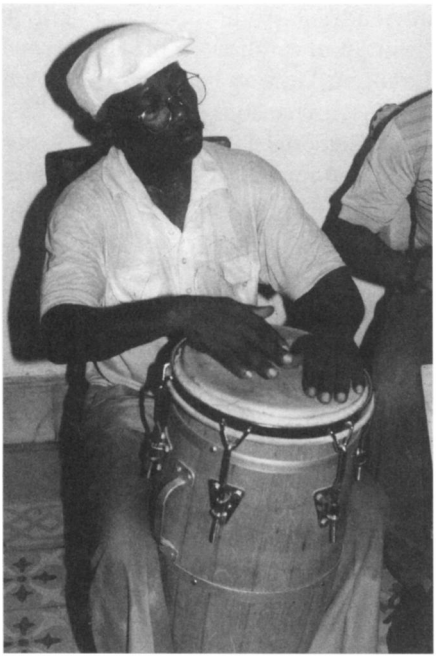


Fig. 1: Maximino Duquesne jouant du *quinto* lors d'une *rumba*.

Fig. 2: Gregorio Hernandez «El Goyo» chantant et jouant la *clave* au cours de la même fête.

performance font de ce genre musical un emblème de la fête havanaise. Les musiciens (*aficionados* comme professionnels) insistent sur le caractère irrésistible de l'appel de la *rumba*. Le chant, dans sa forme contemporaine, s'est développé à partir du fonds de la pratique chorale – les groupes de *clave*, *coros de rumba* ou de *guaguancó* –, à la fin du siècle dernier (León 1974: 145-148; Linares 1974: 70-75). C'est un chant dont le contour mélodique et la métrique sont en général clairement d'origine européenne, même si les paroles mélangent espagnol, dialectes ou fragments de langues africaines et onomatopées. Nous verrons que la danse présente des formes variées selon que l'on exécute un *guaguancó*, un *yambú* ou une *columbia*.

Originaire de La Havane et de Matanzas, la *rumba* (ou des formes très proches) semble apparaître au milieu du siècle dernier[22]. Il est en fait très difficile de reconstruire précisément l'histoire de ces formes, tant les complexes chant/percussion/danse pratiqués par les Noirs sont souvent décrits avec peu de précision et beaucoup de préjugés dans les chroniques du siècle dernier. La mémoire collective et la pratique continuent de se référer à des *rumbas de tiempo*

[22] Acosta (1983: 82) voit dans des descriptions faites vers 1842 et en 1851 les premières formes connues de *rumba*.

España, antérieure donc à 1898. On se souviendra aussi de certaines relations anciennes, mais précises, qui pourraient tout à fait rendre compte de *rumbas* contemporaines (voir plus haut, le père Labat ou Moreau de Saint-Méry). La *rumba* est le produit d'un syncrétisme complexe où se sont mélangés des éléments de diverses provenances africaines, des éléments d'origine espagnole, et des éléments nés sur le sol cubain. L'influence des populations d'origine bantoue a souvent été mentionnée. On a situé les tambours *yuka* comme étant une des origines possibles de la *rumba* (cité par Acosta 1983: 85-86). Une écoute attentive des *toques* des deux genres ne permet cependant pas de déceler une parenté évidente. Ortiz (1952-IV: 103-104) a parlé de tambours de *rumba*, d'origine profane *gangá* comme instruments premiers. Depuis cinquante ans au moins, les instruments emblématiques sont les *congas* ou *tumbadoras* (c'est la même chose). Ils sont sans doute bien dérivés des tambours *ngomá* que l'on trouve dans les rituels congo de *palo monte* ou de *makuta*, ou de la *yuka* profane. Au Bakongo, dans l'actuel Zaïre, Boone notait que *ngoma* est le nom générique désignant tous les tambours de danse (Boone 1951 : 47). La *tumbadora* (Ortiz 1952-III: 400-404) semble être née à La Havane à l'époque coloniale, et avoir été fabriquée à partir des douves des nombreux tonneaux qui arrivaient dans le port. Les fûts étaient appelés *hembra* et *macho* (femme et homme), ce qui indique une onomastique d'origine africaine directe.

Cette fête des faubourgs et des *solares*, où les descendants des esclaves et les affranchis de différentes origines ethniques créèrent un langage musico-chorégraphique commun, comprend des caractéristiques musicales passionnantes que nous allons évoquer brièvement.

Eléments formels fondamentaux de la *rumba*

La batterie à l'œuvre dans la *rumba* est sans doute l'élément qui fascine le plus l'observateur étranger. C'est un immense sujet, que nous ne pouvons développer ici[23]. Les travaux de Alvarez Vergara (1989) et de Grasso Gonzalez (1989), malheureusement difficilement accessibles, donnent une description fiable, quoique solfégique, des aspects rythmiques des percussions. Voici deux grands principes:

- La métrique musicale est construite sur une période de deux mesures à deux temps «binaires» pour le *guaguancó* et le *yambú*, ou de deux mesures à deux temps «ternaires» pour la *columbia.*
- La polyrythmie est fondée sur la superposition de cinq parties, toutes différentes entre elles: 1) l'indispensable *clave*, en l'occurrence la *clave negra* ou *clave de rumba*[24], en général jouée par les bâtons entrechoqués du même

[23] la description musicologique nous amènera à un travail en cours sur la cognition des processus rythmiques.

[24] Qui s'oppose, rythmiquement et symboliquement, à la *clave blanca*, ou *clave de son*, utilisée dans le *son* et la *música popular* (ainsi nomme-t-on généralement la *salsa* dans l'île).

nom; 2) les *catá* ou *palitos*, joués avec des baguettes sur une petite caisse ou sur le fût d'une *tumba* (on parle alors de *cáscara*); 3) la *tumbadora* ou *salidor*, fût le plus grave ou le plus gros des *cajones*; 4) le *tres dos*, fût médium ou *cajón* de taille moyenne; 5) le *quinto*, fût le plus aigu, ou le *cajón* le plus petit, qui improvise sur la polyrythmie produite par les quatre autres parties. Cette improvisation est réglée en fonction des pas du ou des danseurs.

Un élément musical important dans l'identité rythmique de la *rumba*, qui la différencie structurellement des musiques religieuses qui l'ont influencée, est l'inversion des plans sonores d'improvisation des tambours. Dans la musique des tambours *batá* de la *santeria* (Ortiz 1993a: 272-320), mais aussi dans la musique des confréries *abakuá* (Ortiz 1993a: 296-312), comme dans la musique *arará* (Vinueza 1988: 111) ce sont les tambours graves qui parlent, qui énoncent la parole sacrée en relation aux danseurs. Respectivement, ce sont le *iyá*, le *bonkó enchemiya*, le *hunga* qui improvisent, posés sur le continuum rythmique donné par les tambours plus aigus, et les idiophones. Dans la *rumba*, sous ses diverses réalisations, c'est toujours le *quinto*, c'est-à-dire le tambour le plus aigu, qui donne la réplique au danseur. Nous développerons ailleurs l'idée que cette inversion des plans sonores correspond en fait à une inversion symbolique, participant d'une distinction entre musiques sacrées et musiques profanes. Historiquement, nous émettons l'hypothèse que les Noirs de différentes origines ont trouvé ainsi un langage commun pour la musique de fête, pendant que les *cabildos*, puis les confréries ou communautés religieuses faisaient office de conservatoires beaucoup plus étanches pour les formes sacrées.

La plupart des mélodies apparues entre le début du siècle et les années 1980 sont construites dans une modalité majeure ou mineure, avec un ambitus en général restreint. Quelques mélodies emploient aussi le mode dit andalou (la-sol-fa-mi)[25]. Si la mélodie laisse transparaître une origine européenne manifeste, le port de la voix, l'énonciation du chant doivent beaucoup aux formes d'origine directement africaine.

Le *guaguancó*, avec ses avatars modernes comme le *guarapachanguero*, constitue, de loin, la forme la plus populaire aujourd'hui. C'est en général la seule qui soit pratiquée spontanément dans les *rumbas* improvisées par les amateurs. Le *guaguancó* continue donc d'être une forme d'expression où le texte raconte la vie quotidienne, avec ses difficultés et ses revendications (même si le système politique impose un discours pour le moins allusif). Le chant commence par la *diana*, souvent prononcée sur des syllabes sans signification; puis le chanteur, qui maintient alors le rythme fondamental de la *clave*, entonne le texte proprement dit. Dans la pratique populaire, il est en général largement improvisé à partir d'un texte de référence. On parle de *decimar* pour ce type d'improvisation poétique fondée sur des métriques d'origine espagnole. Le refrain soliste/chœur, *estribillo*, apparaît ensuite et la forme antiphonale se stabilise avec les

[25] Ortiz (1993: 235-238) signale une *rumba* plus ancienne (milieu du siècle dernier) dont le contour mélodique semble aussi d'origine créole.

percussions; les danseurs entrent alors en action. Les chanteurs se relaient, selon l'inspiration ou la fatigue des uns et des autres, puis l'*estribillo* prend, avec l'excitation qui va croissante, l'allure d'une ritournelle qui dure jusqu'à la fin de la pièce. La danse, en couples séparés, symbolise la conquête de la femme par l'homme. Ce dernier effectue des mouvements pelviens explicites en direction de sa partenaire, qui les évite et se protège le bas-ventre avec ses deux mains. L'homme lance aussi ses bras, ses coudes ou ses pieds vers la femme, de façon saccadée, soutenu par l'improvisation du *quinto*. Ces gestes de possession, explicites ou symboliques, se nomment *vacunao* (de *vacunar*, vacciner). Le rythme *guarapachanguero* est quant à lui apparu vers 1984, créé – semble-t-il – au sein du groupe Chinitos par F. Hernandez[26] (Alvarez Vergara 1989: 50). Sur la base du *guaguancó*, le *tres dos* effectue un ostinato syncopé, alors que la *tumbadora* développe le jeu sur les basses.

Le *yambú* est une forme lente, supposée ancienne, essentiellement réalisée par les professionnels. Leur pratique a cependant permis un timide réinvestissement du *yambú* dans la pratique populaire. Le *yambú* se danse sur un tempo très lent, avec de vraies difficultés techniques pour les musiciens. La danse, hiératique, met en scène des personnes âgées: on imite, on caricature sans excès les défauts de motricité que l'âge induit. Sur le plan musical, on remarquera que le *yambú* peut parfois être joué sur la *clave* blanche, la *clave de son.*

La *columbia,* sans doute d'origine rurale (province de Matanzas), est quant à elle très rapide, exécutée selon une métrique «ternaire» endiablée. Comme pour le *yambú*, ce sont les spectacles folkloriques qui l'ont maintenue dans la pratique. La danse est constituée par le solo d'un homme qui dialogue littéralement avec le *quinto*, utilisant toutes les ressources de l'acrobatie.

On ne saurait décrire la *rumba* sans mentionner le fait que les musiciens professionnels adaptent les formes classiques, et en donnent une version particulière, caractérisant et définissant ainsi le style du groupe. Alvarez Vergara (1989: 47-82) l'a montré en transcrivant les *guaguancó*, *columbia* et *yambú* pratiqués par différents groupes havanais. On en revient à un critère de distinction, cette tendance des musiciens cubains à créer des niches musicales que nous évoquions plus haut.

Des *rumberos* et des pratiques

Comme exemple – ou comme symbole – de l'éclectisme des *rumberos* havanais, nous pouvons rapidement retracer la carrière d'Ignacio Piñeiro, (1888-1969). Il entra en 1906 dans le groupe de *claves* «El timbre de oro» comme improvisateur *decimista*. Par la suite, il entra dans le groupe de *guaguancó* «Los Roncos», pour lequel il écrivit plusieurs compositions chorales. En 1926, il devint contrebassiste du groupe de *son* «Sexteto de Occidente». Plus tard, il fonda le «Sexteto

[26] On m'a aussi cité Roberto Vizcaïno comme créateur du style; on lira avec intérêt l'article de Acosta (1989: 65-76) «Qui inventa le *mambo*?» au sujet des généalogies des genres musicaux à Cuba.

Nacional », qui représenta Cuba à l'exposition universelle de Séville en 1929. De sa production considérable, on peut extraire de nombreux *guaguancó*, des *sones*, des *claves* (au sens de composition chorale). Il passe aussi pour avoir introduit dans la musique profane des éléments rythmiques et textuels des confréries *abakuá* (d'après Linares 1974 : 74-75).

Pour les musiciens nés avant la révolution, l'intégration dans les *empresas* a été une promotion sociale importante. Voici le témoignage d'un percussionniste professionnel de 56 ans, décrivant son itinéraire et les évolutions contemporaines :

> « Mon père jouait la *tumbadora* et le *quinto* dans la *rumba*. J'ai appris avec mon père, qui jouait aussi dans les musiques religieuses *congo* de *palo monte*. Mon père était forgeron, ce qui est important dans le *palo monte*. Je joue depuis l'âge de dix ans, je suis né musicien, mais j'ai fait tous les métiers : maçon, travailleur dans la canne à la campagne, éboueur... [...]. Je suis professionnel depuis plus de vingt-cinq ans, aujourd'hui dans l'*empresa* Ignacio Piñeiro. Cela a été très bon pour moi, c'était très dur avant la révolution. Je joue la *rumba* et le *son*, la musique populaire (*salsa*) également. On est obligé de tout jouer pour s'en sortir ; l'*empresa* ne donne plus de travail aujourd'hui. J'ai joué avec toutes les éminences de la *rumba*, et j'ai travaillé pendant un an dans un hôtel international à Varadero (la grande station balnéaire cubaine). J'ai voyagé au Japon, au Mexique, au Vénézuela, à Saint Domingue [...]. Je joue beaucoup dans les fêtes privées : pour les *toques* de *palo monte*, les fêtes *congo* pour les morts, et aussi pour les fêtes de *bembé*. Aujourd'hui, la *rumba* a changé : il n'y a plus vraiment de *rumba* de quartier. Avant, il y avait des compétitions entre les quartiers, ou au sein du quartier, et aussi une vraie fraternité entre les *rumberos*. Depuis la « période spéciale », c'est très dur. Le vrai *yambú*, n'existe plus ; c'est le *guaguancó* qui est populaire, et surtout le *guarapachanguero*. »

La *rumba* est aujourd'hui un genre pratiqué aussi bien par les professionnels que par les *aficionados*. Néanmoins les difficultés de la « période spéciale », c'est-à-dire les problèmes de ravitaillement, de transport, sont telles que la fête spontanée ou la fête de quartier sont devenues assez rares : il faut, pour une bonne *rumba*, du rhum et des victuailles, mais les frigos sont bien rarement remplis... Il apparaît également que s'opère, sans doute au vu des problèmes massifs que les Cubains doivent affronter, un transfert des fêtes profanes vers les fêtes religieuses. En 1991, les religions afrocubaines ont été officiellement légitimées par Fidel Castro, et donc par l'État, qui y voyait sans doute un exutoire aux terribles conditions de vie imposées par la période spéciale. La *santeria* a des adeptes extrêmement nombreux, et les *toques de santo*, où l'on joue les tambours *batá* dans le cadre rituel, mobilisent les maigres ressources disponibles. Si la *rumba* de quartier semble donc être actuellement mise en sommeil du fait des circonstances, l'engouement pour elle n'en reste pas moins fort, toutes classes d'âge confondues. Les Maisons de la culture tentent de prendre le relais en organisant des *peñas de rumba* en fin de semaine. On voit naître aussi des adaptations, avec le génie des Cubains pour la « débrouille » : plusieurs musiciens m'ont rapporté que les *cajones* redevenaient à la mode aujourd'hui, leur déplacement en vélo

étant beaucoup plus commode que celui des lourdes *tumbadoras*. Des modèles nouveaux de *cajones*, copiant grossièrement la forme des *tumbadoras* sont même apparus..., avec un résultat sonore tout à fait convaincant.

Dans son article «*Del tambor al sintetizador*» Acosta (1989: 47) remarquait qu'aujourd'hui, les musiciens cubains ne se servent plus seulement du fonds du *danzón*, du *son* ou de la *rumba* pour créer les nouveaux genres, mais commencent à exploiter les sources ancestrales de la musique *yoruba*, *abakuá* ou *ararà*. Le champ du religieux, dans les conceptions afrocubaines, ne se limite pas à l'espace du culte et à ses manifestations, mais imprègne tous les actes de la vie. Les musiques sacrées n'ont donc jamais constitué un cadre étanche par rapport aux musiques profanes, bien que les conditions de leur réalisation puissent être extrêmement strictes et secrètes: c'est le cas des pratiques *abakuá* où l'on ne peut assister à ce qui se passe à l'intérieur du temple. L'histoire des *cabildos* nous permet de considérer que ces formes religieuses sont à la source des métissages qui se sont développés au cours de l'évolution de la musique cubaine. Un des enjeux contemporains est le développement de ces interactions au niveau musical, car les formes sacrées peuvent se prêter, hors contexte rituel, à des exécutions profanes. Cette tendance s'est accentuée en ce qui concerne la *rumba*. Il est en effet courant aujourd'hui d'inclure des textes ou des rythmes dénotant une influence religieuse dans un *guaguancó*, ou dans un *yambú*. Un chanteur professionnel de *rumba*, membre d'une confrérie *abakuá*, nous a précisé:

> «C'est dans la *diana* que l'on peut introduire des éléments religieux. On peut évoquer le thème que l'on va chanter, on a droit à une créativité complète. J'utilise souvent des paroles de chants *abakuá*. La *rumba* n'est pas religieuse, mais il y a beaucoup de *ñañigos* (membres des confréries *abakuá*) qui sont *rumberos*. Quant un *rumbero* meurt, on joue une *rumba*, on joue sur le cercueil, comme sur un *cajón*. Dans le *guaguancó*, il y a une influence *abakuá*, même si tu ne peux pas la déceler comme ça. Maintenant, on développe cet aspect, mais l'*abakuá*, dans la religion, reste l'*abakuá*.»

Rien ne permet de dire que cette interpénétration soit consécutive à un affaiblissement de la pratique religieuse et du sens du sacré. On a vu que les cultes d'origine yoruba – la *santeria* – sont en pleine expansion dans l'ensemble de la société et pas seulement chez les Noirs. Il est remarquable, et sans doute exceptionnel à l'échelle mondiale, qu'un genre afrocubain comme la *rumba* continue d'évoluer dans un même champ esthétique, c'est à dire en réactualisant une structure formelle attestée depuis presque cinq siècles, tout en en maintenant strictement ses principes d'organisation musicale. Les éléments essentiels que sont le chant, les percussions (tambours et idiophones) et la danse, continuent ainsi d'être la matrice de bien des modernités musicales. Ils ont su se développer dans un cadre historique qui a connu les vicissitudes les plus cruelles. Avec la vogue actuelle des musiques du monde, portée par un mouvement social profond et entretenue par le commerce et ses zélateurs, les genres afrocubains et la *rumba* ont, de nouveau, traversé l'Atlantique. Et, en contrepoint aux phénomènes d'«*ida y vuelta*» des siècles passés, ils ont attiré vers La Havane de modernes adeptes.

Les percussionistes étrangers et leur relation au « pays d'origine » de leur pratique

Si Cuba, nous l'avons vu, exporte sa musique, un phénomène récent amène cette fois-ci de nombreux musiciens étrangers dans l'île. Deux causes peuvent expliquer l'afflux de ces Européens ou Canadiens, percussionnistes ou apprentis percussionnistes pour la plupart. Tout d'abord, les instruments de percussion d'origine africaine ou afro-caraïbe font l'objet d'un engouement exceptionnel depuis une quinzaine d'années. *Djembé* et *congas* font désormais partie de la culture des jeunes urbains, à travers les pratiques collectives et conviviales (associations, maisons des jeunes et de la culture, et aussi écoles de musique), à travers les cours de danse, ou à travers les nouveaux « carnavals » d'animation des rues. Pour ce qui est de la France, l'intérêt pour les percussions touche les enfants des classes moyennes et supérieures, mais aussi les fils et les filles de banlieues souvent stigmatisés par les difficultés et les crises sociales. En cela, la pratique des percussions semble se distinguer de celle d'autres « musiques du monde » comme, par exemple, la musique de l'Inde ou la guitare latino-américaine. Comme le rock ou le rap, l'expression sur la peau des tambours permet d'exprimer la « rage » des temps difficiles[27].

Cette pratique, souvent développée en lien avec le monde socio-éducatif, nécessite un encadrement pédagogique, et donc le recrutement d'enseignants pour les stages ou les cours réguliers. Ceux-ci se retrouvent un jour ou l'autre confrontés au problème des sources de la musique qu'ils jouent et transmettent. Leur propre vie artistique et musicale conforte aussi la nécessité qu'il y a pour ces professionnels de se rendre dans le pays d'origine de la musique qu'ils pratiquent. De plus, le « voyage à Cuba » – ou en Afrique de l'Ouest – participe de façon fondamentale au processus de légitimation de l'enseignant, auprès de ses employeurs, de ses élèves ou de ses pairs. Voyage initiatique, accumulation de prestige et de légitimité, charge du capital symbolique attaché à la fonction de percussionniste, ou nécessité personnelle ressentie à un certain point du développement d'un parcours artistique : un faisceau de motivations amène la plupart des percussionnistes de ces musiques à se rendre un jour ou l'autre à Cuba ou en Guinée.

Souvent, les *congueros* européens ont commencé leur pratique par des musiques dérivées du *son*, comme la *salsa*. Au cours de leur apprentissage et de l'enrichissement de leur culture personnelle, ils ont découvert les tambours *batá*, la *rumba* et l'immense richesse des genres afrocubains centrés sur les formes chant/danse/percussion. Si pour la *salsa* et le *Latin jazz*, les USA, riches de leurs communautés hispaniques, peuvent apparaître comme un point focal, Cuba reste la référence ultime. L'île l'est d'autant plus que son prestige musical et son influence au sein du monde caraïbe sont incontestables.

[27] De solides enquêtes sociologiques et ethnologiques seraient nécessaires pour confirmer ou infirmer ces propositions.

Le tourisme musical

Le gouvernement, à travers des institutions comme l'ISA à La Havane, ou la *Casa del Caribe* à Santiago, exerce une politique active dans le domaine de l'organisation de stages de musique pour les étrangers. Depuis la fin de l'aide soviétique, et les dramatiques difficultés économiques qui s'en suivirent avec la «période spéciale», le tourisme revêt une importance particulière et capitale. A côté des plages de Varadero ou des circuits organisés à Trinidad ou à Santiago, les stages officiels pour les musiciens étrangers pèsent sans doute d'un poids économique relativement faible (nous n'avons pas de statistiques fiables à ce sujet). Néanmoins, considérée comme un bien culturel de haute valeur symbolique, la musique cubaine participe fortement de la construction de l'identité touristique de l'île. Liées à la fête, à la force du rhum et à la beauté des Cubaines, la musique et la danse font partie, à un très haut degré, de l'imaginaire des touristes se rendant dans l'île.

Les musiciens étrangers abordent souvent le terrain cubain par des stages instutionnels, ou des stages organisés par des associations européennes en liaison avec des musiciens cubains. C'est un vaste sujet que nous n'avons pas les moyens de développer ici et qui ne correspond pas à l'objet de notre enquête: nous traiterons plus spécifiquement des interactions directes entre étrangers et musiciens cubains. En effet, nombre de percussionnistes arrivent assez vite, pourvu qu'ils parlent espagnol, à organiser leur apprentissage directement auprès de musiciens cubains. Ces derniers, dans la situation économique le plus souvent précaire où ils se trouvent, recherchent en général des élèves privés, y compris lorsqu'ils travaillent dans des institutions. Ils offrent des tarifs inférieurs à ces dernières (entre US$ 10 et US$ 30 pour une leçon d'environ deux heures, suivant la notoriété du maître), et proposent des programmes peu formalisés, qui permettent à l'apprenti d'évoluer selon son niveau et ses besoins de répertoire. Je me suis transformé, le temps de l'enquête[28], en apprenti percussionniste. C'est sans doute une bonne méthode pour approcher de près la pratique de musiciens professionnels: l'apprenti européen appartient à une catégorie sociale qu'ils connaissent bien. Les relations économiques et musicales entre l'élève et son maître entrent ainsi dans un espace beaucoup plus lisible que celui de l'ethnologue et de son informateur.

La *rumba* figure presque toujours en bonne place dans les genres abordés. Ce genre profane est aussi, parmi les chant/percussions/danse, celui où se développe le mieux la pratique des *congas*, qui sont les instruments de prédilection, en général, des percussionistes européens.

Aujourd'hui, du fait de leur folklorisation, et de leur introduction dans les ensembles comme le *Conjunto Folklórico Nacional*, de nombreux percussionistes professionnels connaissent très bien les *toques* de la plupart des genres

[28] J'ai enquêté auprès d'élèves canadiens, italiens et français, proches du réseau de musicien que je fréquentais.

traditionnels afrocubains, et sont capables d'en enseigner les éléments de base. Il existe par ailleurs une vraie difficulté pour accéder directement à des formes afrocubaines authentiques comme les musiques des confréries *abakuá*, les musiques *congo* de *palo monte* ou les formes arará. Certains genres, comme les tambours *yuka*, la musique *iyesa* ou *makuta* semblent être tombés en désuétude, tant leur espace de pratique sociale est en forte réduction. D'autres comme les musiques *abakuá*, se pratiquent au sein de confréries qui s'ouvrent difficilement à l'étranger, fût-il cubain. Cette méfiance n'est pas nouvelle, et n'est pas due à la prolifération actuelle des touristes, percussionistes ou autres ethnomusicologues... En 1946, alors que bien peu de personnes portaient un intérêt aux musiques afrocubaines dans leur contexte, Carpentier écrivait déjà:

> «En premier lieu, si l'on ne dispose pas d'informateurs intelligents et fidèles, il est impossible de savoir quand et où aura lieu une cérémonie religieuse ou un simple *toque profano*. En second lieu, les *Ñáñigos* (membres d'une confrérie *abakuá*) sincères – c'est à dire les plus intéressants –, comme nous avons pu le constater souvent, s'opposent à ce que l'on note ou enregistre un disque de leurs musique rituelle, car ils voient là une profanation de leurs secrets. En troisième lieu, l'intérêt d'un chercheur provoque vite l'appétit du gain chez des gens peu aptes à saisir ses motivations, qui proposent alors n'importe quelle mascarade de circonstance en échange d'une somme d'argent.» (Carpentier 1985: 258)

Le musicien cubain cherche à faire entrer son élève dans ses réseaux relationnels. Ceux-ci sont de plusieurs types, que l'on pourrait décrire comme un ensemble de cercles dont le musicien serait l'intersection. Au vu des données recueillies lors de l'enquête, nous pouvons qualifier rapidement trois de ces cercles:

- le cercle de l'intimité, qui comprend les parents proches (parmi les descendants et ascendants directs, les collatéraux, les cousins germains) et quelques amis intimes. Ce sont les relations quotidiennes du musicien cubain et son cercle d'entraide économique directe. L'étranger y est partiellement intégrable malgré la courte durée de son séjour car, en dehors des affinités personnelles, il constitue une source de revenus qui améliore considérablement le niveau de vie de ce cercle. Les cours, pris régulièrement, apportent un complément financier important pour acheter des biens de consommation en US$ dans les *shopping*[29]. Nous ne sous-estimons pas la qualité relationnelle qui peut s'établir entre le musicien cubain et son élève. Il serait pourtant naïf de ne pas considérer l''importance des enjeux économiques dans ce type de relation, au sein même de ce cercle de l'intimité. L'élève étranger y bénéficie d'un espace de confiance et de commodités: sa vie quotidienne en est grandement facilitée.

[29] Rappelons que les prix pratiqués dans ces magasins sont comparables à ceux de l'Europe, et que le salaire mensuel d'un musicien, converti en devises, peut varier entre 6 et 15 dollars...

- un cercle que nous appelerons de proximité: la présence d'un étranger résidant dans un quartier peu touristique ne passe pas inaperçue. Le musicien est alors sollicité par des voisins ou relations locales pour fournir des prestations à son élève ou son hôte étranger. Le cas typique de ces prestations concerne les moyens de transport: la location d'une auto particulière, d'un vélo est indispensable dans une ville comme La Havane où les transports en commun font cruellement défaut. Le musicien, amenant un étranger, donc un potentiel acheteur de biens ou de services, voit ainsi sa position sociale confortée.

- le cercle musical, c'est-à-dire le réseau social de musiciens accessibles au travers du professeur. C'est dans ce cercle que le jeu relationnel est le plus délicat entre l'élève et son professeur. En effet, ce dernier doit répondre aux sollicitations pour que l'élève connaisse le milieu musical cubain, assiste ou participe à des fêtes, puisse éventuellement les enregistrer, etc. Mais ces contacts risquent d'éloigner l'étudiant informel ou de le faire passer dans d'autres réseaux. Tout le jeu consiste alors en une gestion fine du degré de proximité acceptable entre l'élève et les autres musiciens. Le professeur doit ainsi en permanence se valoriser, expliquer le fait qu'il est bien la personne idoine pour la demande formulée, et que son savoir est considérable. Les musiciens-enseignants nous ont exprimé souvent ce point de vue, certains allant jusqu'à dénigrer certains de leurs collègues: «Donner des cours aux étrangers est vraiment une bonne chose. On donne des cours pendant une ou deux semaines, parfois un mois. Mais il y a beaucoup d'exploitation, beaucoup de gens qui ne t'apprennent rien.»

En fait, au vu d'une enquête qui n'est pas statistiquement représentative, mais qui donne des éléments convergents, les étrangers sont pour la plupart satisfaits des cours et de l'enseignement qu'ils reçoivent. Et les enseignants cubains sont en général appréciés pour leur sérieux, leur compétence et leur gentillesse. Ils jouent de surcroît un rôle de médiateurs qui dépasse de loin, on l'a vu, le strict cadre musical. Il semble de toute façon difficile de pouvoir apprendre la *rumba* hors de son contexte, une fois que l'on a fait l'expérience concrète et sensible de son inscription cubaine. La pratique enracinée des percussionnistes, chanteurs et danseurs ajoute à la moindre technique une dimension culturelle globale constitutive du fait musical. Une tradition musicale vécue intensément dans son cadre social vivant constitue en outre, pour beaucoup de percussionnistes arrivant souvent avec la seule fascination de l'objet sonore, une expérience absolument irremplaçable.

Nous espérons avoir montré que, quelles que soient les accélérations de l'histoire récente, les musiques afrocubaines ne peuvent être comprises qu'en référence à des constantes historiques dont on trouve déjà les racines quelques dizaines d'années après la «découverte» de l'île par Christophe Colomb. Musiques qui se sont développées dans les grands ports de l'Amérique espagnole qu'étaient La Havane, Santiago de Cuba ou Matanzas, à l'ombre sinistre de la condition des esclaves, les formes cubaines sont sorties rapidement de

l'île, après avoir, comme nous le rappelait Don Fernando, « fusionné avec une chaleur plus vive et des irisations plus colorées ». Fruits d'un double syncrétisme entre le monde colonial d'une part et les différents apports africains d'autre part, les genres afrocubains ont acquis une vitalité incomparable qui leur permet d'affronter avec une certaine assurance les mouvements musicaux contemporains. La confrontation avec l'extérieur, le commerce, les interactions musicales et sociales de tous ordres sont, pour ces formes, une histoire déjà ancienne. Et le tourisme musical que nous avons décrit pourrait bien être considéré comme une version moderne – et stimulante – des phénomènes d'« aller et retour » des siècles passés...

Références

ACOSTA, Leonardo
1989 *Del tambor al sintetizador*. La Habana : Editorial Letras Cubanas.

ALVAREZ VERGARA R.E.
1989 *Caracterizacion de las agrupaciones de rumba en la ciudad de La Habana*. La Habana : Instituto Superior de Arte, Faculdad de Musica, trabajo de diploma.

BOONE Olga
1951 *Les tambours du Congo Belge et du Ruanda-Urundi*. 2 vol. Tervuren : Musée du Congo belge. Annales du Musée du Congo Belge, nouvelle série N° 4.

CARPENTIER Alejo
1985 [1946] *La Musique à Cuba*, Paris, Gallimard.

GRASSO GONZALEZ N.
1989 *Folklore y professionalismo en la rumba matancera*. La Habana : Instituto Superior de Arte, Faculdad de Música, trabajo de diploma.

GUERRA Ramiro
1989 *Teatralización del folklore*. La Habana : Editorial Letras Cubanas.

LACHATAÑARÉ Rómulo
1992 [1941] *El sistema religioso de los Afrocubanos*. La Habana : Editorial de Ciencias Sociales.

LEÓN Argeliers
1974 *Del canto y el tiempo*. La Habana : Editorial Pueblo y Educación.

LEYMARIE Isabelle
1993 *La salsa et le latin jazz*. Paris : PUF, collection « Que sais-je ? ».

LINARES Maria Teresa
1974 *La música y el pueblo*. La Habana : Editorial Pueblo y Educación.

MANUEL Peter
1994 « Puerto Rican Music and Cultural Identity : Creative Appropriation of Cuban Sources from danza to Salsa », *Ethnomusicology*, vol. 38-2 : 249-280.

MILLET José y Rafael BREA
1989 *Grupos folklóricos de Santiago de Cuba*. Santiago de Cuba : Editorial Oriente.

MORALES S.
1984 *Conquista y colonización de Cuba. Siglo XVI*. La Habana : Historia de Cuba, Editorial de Ciencias Sociales.

ORTIZ Fernando
1952-1954 *Los instrumentos de la música afrocubana*, vol. III et IV. La Habana: Publicaciones de la Direccion de Cultura del Ministerio de Educacion/Cárdenas y Cia.
1981 [1951] *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
1993a [1950] *La africania de la música folklórica de Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
1993b [1920-1949] *Etnia y Sociedad*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

ROBBINS James
1989 «Practical and Abstract Taxonomy in Cuban Music», *Ethnomusicology*, vol. 33-3: 379-389.

VINUEZA Maria Elena
1988 *Presencia arará en la música folklórica de Matanzas*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas.

VINUEZA Maria Elena y C.M. SAENZ
1992 «El aporte africano en la formación de la cultura musical cubana», *Folklore Americano*, 53: 56-80.

RÉSUMÉ

Les musiques cubaines ont sans doute été, bien avant le phénomène de la «world music», parmi les premières musiques du monde à être exportées dans les pays industriels. D'une immense richesse, ces musiques puisent une part essentielle de leurs sources dans les formes afrocubaines caractérisées par l'association du chant antiphonal, les percussions et la danse. Nous tentons de montrer que pour ces formes, les «nouveaux enjeux» s'inscrivent en fait dans une continuité historique dont certains éléments fondamentaux ont été posés dès le XVI[e] siècle: musiques urbaines, musiques exportées, musiques métissées jouées par des musiciens professionnels éclectiques, les formes afrocubaines sont à replacer dans le contexte d'une histoire à long terme. Puis nous nous attachons à décrire les évolutions contemporaines d'un genre profane emblématique de La Havane, la *rumba*, dans le contexte politique et économique d'aujourd'hui. Enfin, dans le prolongement des phénomènes d'«aller et retour» entre l'Europe et l'Amérique, nous abordons brièvement le phénomène des percussionistes européens qui viennent apprendre ou se perfectionner auprès de maîtres cubains.

ABSTRACT

New directions or historical continuity? An Afro-Cuban example. *Well before the 'world music' phenomenon, Cuban music was undoubtedly among the first to be exported to the industrialised world. Of immense wealth, Cuban music draws most of its sources from Afro-Cuban forms of music characterised by the antiphonal singing, percussion and dance. We attempt to show here, that for these different forms, what is characterised as a 'new direction' is part of what is in fact historical*

continuity of which some basic elements were present as early as the 16th Century: urban music, exported music, 'multicultural' music played by eclectic professional musicians, Afro-Cuban musical variety should be placed in a long term historical context. Furthermore, we attempt to describe the latter-day development of a profane genre of music emblematic of Havana, the Rumba, and to place it within today's economic political and economic context. Lastly, in keeping with the long tradition of comings and goings between Europe and America, we take a brief look at the phenomenon of European percussionists who go to learn or perfect their craft with Cuban masters.

FLÛTES DE PAN ET MODERNITÉ DANS LES ANDES
L'exemple Jalq'a

Rosalia Martínez

C'est presque par politesse que, lors de mes premiers séjours chez les Jalq'a et les Tarabuco, deux groupes quechua de la région de Sucre en Bolivie, j'acceptai d'enregistrer les musiques pour orchestres de flûtes de Pan *zampoña*[1]. C'était la fin des années 1980 et, suivant un processus déjà entamé dans les décennies précédentes et se prolongeant jusqu'à nos jours, ces musiques – provenant en grande majorité du monde métis et amplement diffusées par les radios locales – entraient de plus en plus dans les communautés[2] indiennes. Le répertoire des *zampoña* incluant autant les derniers «tubes» (à l'époque, la Lambada) que des compositions locales, présentait pour moi peu d'attrait musical. Un peu plus tard, lorsque poussée par mes amis jalq'a et tarabuco j'ai commencé à m'intéresser à ces musiques, j'ai pu percevoir jusqu'à quel point se cristallisait en elles une des préoccupations centrales des sociétés indiennes: celle de leur devenir face au contact avec la modernité.

En soulevant ici quelques aspects du processus d'adoption des *zampoñas* par les Jalq'a, je voudrais montrer que ces pratiques musicales nouvelles, tout en entraînant l'abandon d'anciens savoir-faire musicaux, ne peuvent être comprises uniquement dans une logique de perte et d'oubli. En effet, elles s'avèrent être l'objet d'une véritable appropriation culturelle leur conférant un double rôle apparemment paradoxal: d'une part, ces pratiques incarnent le changement, tandis que, d'autre part, elles continuent à recréer une manière particulière de vivre et de penser la musique. Ceci nous conduit à envisager les transformations de la vie musicale indigène, non pas seulement comme des résultantes du «progrès», mais aussi comme l'expression de choix par lesquels ces sociétés (ou tout au moins une grande partie d'entre elles) essayent de répondre aux impératifs de la modernisation.

---

1 Ces instruments sont dans cette région appelés également par leur nom aymara *siku*.

2 Par opposition au terme *pueblo*, «village» désignant en Bolivie l'habitat métis, le mot *comunidad*,»communauté», est utilisé pour nommer une unité sociale indienne composée de plusieurs familles relevant d'une autorité politique commune et partageant le même territoire.

Devenir métis

Les transformations actuelles de la vie musicale jalq'a font partie d'un phénomène beaucoup plus vaste à travers lequel les membres des groupes indiens régionaux, dans un contact de plus en plus serré avec la vie urbaine, s'intègrent à l'univers culturel d'un milieu considéré comme immédiatement supérieur dans la hiérarchie sociale, celui des «métis» appelés dans la région *mozos*. Ce processus d'assimilation à la société nationale et, simultanément, d'accession à la modernité, dont les signes les plus visibles sont l'abandon de la musique et du costume indiens et leur remplacement par ceux des métis, est considéré comme un moyen de rompre avec la marginalisation et l'extrême pauvreté à laquelle se trouve réduite la population indienne.

Il ne s'agit certes pas pour les Jalq'a d'une première situation de contact. Les sociétés andines actuelles ne peuvent être vues comme des vestiges de celles de l'époque précolombienne. Elles se sont transformées, constituées même, à travers plus de cinq siècles de contacts avec la société occidentale. Cependant, à l'échelle d'aujourd'hui, les nouvelles ouvertures vers l'extérieur et le passage à l'état de «métis» sont considérés par les Jalq'a comme un fait nouveau, de nature différente, venant altérer très profondément autant leur être individuel que celui du groupe.

Les termes espagnols *mozo* et *mestizo* (métis) sont couramment employés pour désigner les personnes appartenant à ce que l'on pourrait assimiler aux franges inférieures d'une classe moyenne très dynamique qui ne cesse de se développer en Bolivie. Vivant fondamentalement du petit commerce, d'activités telles que la mécanique ou l'artisanat (Albó 1974 : 182) ces *mozos*, dont une bonne partie habite les villages de la campagne ou les quartiers populaires des villes, forment une couche intermédiaire entre les «blancs» (exerçant des professions libérales, commerçants, fonctionnaires, industriels...) et les paysans indiens subsistant, eux, de l'agriculture et de l'élevage.

Entre *mozos* et paysans indiens les relations ont toujours été conflictuelles. Marquées des deux côtés par la fascination et le rejet, celles-ci sont loin d'être symétriques : les métis des villages sont toujours placés en position de supériorité et de pouvoir par rapport aux paysans des communautés environnantes ; ils sont les maires, les fonctionnaires du registre civil, les commerçants, les transporteurs... et constituent le canal principal à travers lequel les membres des communautés communiquent avec le reste de la société. Par ailleurs, il ne s'agit pas d'univers culturels clairement séparés : si les indiens, et spécialement ceux de cette région, ont toujours pris des éléments du monde métis, à l'inverse, ce dernier puise une grande partie de ses matériaux (comme certaines coutumes ou croyances, par exemple) dans les cultures indiennes.

Se développant non sans heurts ni sans douleurs, ces processus bouleversent la vie musicale actuelle des groupes quechua. Toutefois, dans de nombreuses communautés, la cohabitation des pratiques musicales anciennes et modernes peut se faire de manière assez naturelle. Ainsi, il m'est souvent arrivé d'assister à des rituels de carnaval où, suivant de vieilles habitudes de vie collective,

alternaient avec régularité et respect les ensembles jouant la musique indienne (*pujllay)* et ceux jouant le répertoire métis (*pandillas*). Or, malgré ceci, beaucoup de gens parlent de ces transformations avec peine ou regret:

> «... avant il y avait de si belles choses dans nos cultures[3] mais maintenant nous sommes en train d'imiter les *mozos* et nos musiques disparaissent... nous savons que notre culture est meilleure, mais avec les habits des *mozos* nous marchons librement, c'est pour cela que nous sommes en train de quitter nos vêtements...»

Il arrive même que, lors de la célébration d'un rituel, des conflits importants éclatent entre des ensembles jouant la musique de la communauté et ceux jouant la musique métisse. Ces conflits peuvent dériver en insultes et échanges de coups:

> «Nous étions en train de jouer *carnaval* chez l'*alcalde* [autorité traditionnelle] et une *pandilla* [groupe jouant de la musique métisse] est arrivée. Nous les avons mis à la porte. Nous avons fait la ronde et nous avons joué au milieu... nous avions beaucoup de force. Ils ont dû partir. Ils voulaient me taper dessus... *carajo*! Que peuvent-ils nous faire ?»

On aurait pourtant tort d'interpréter ces situations de tension comme résultant d'une lutte entre des noyaux plus «traditionnels» et plus «modernes» d'une même communauté. Il est très rare ici, à la différence d'autres régions de la Bolivie, de rencontrer des communautés scindées par des prises de positions tranchées[4]. Au contraire, faisant preuve d'un très grand pragmatisme, les mêmes personnes peuvent assumer apparemment sans trop de contradictions les deux attitudes. En effet, il existe aussi une tendance, minoritaire, à renforcer les pratiques musicales indiennes. Il n'est pas rare de voir réapparaître dans les communautés des musiques et des danses tombées en désuétude depuis plus d'une dizaine d'années[5], et, ceux qui les réactualisent peuvent être les mêmes personnes qui aiment souffler dans les *zampoñas*.

Ces changements peuvent être ressentis comme une perte d'identité; mais, en même temps, les discours et les pratiques laissent apparaître une sorte d'acceptation car ils s'avèrent efficaces pour améliorer une situation de déséquilibre perçue souvent comme difficile et pénible.

---

[3] Le terme espagnol *cultura*, est actuellement intégré – sous une forme quechuisée, *culturata*, au discours indien. Il prends le sens de culture tel que nous l'entendons dans le langage courant, mais sert aussi à désigner des productions culturelles associées à l'identité du groupe comme la musique ou l'habillement. On peut ainsi dire «nous allons jouer la culture» ou «il s'habille de la culture». En outre, il s'utilise dans le sens de «groupe», «il est de la culture», c'est à dire «il est Jalq'a».

[4] Comme chez les Chipaya où l'on assiste à des conflits déchirants provoquant de profonds bouleversements dans la vie communautaire (Wachtel 1992).

[5] Par exemple, à la communauté de Potolo certaines familles reprennent le mariage traditionnel. Ou encore, on a pu voir l'année dernière, dans la célébration de l'école, un *liwi-liwi*, personnage rituel disparu. La communauté de Qarawiri, grâce, certes, à l'impulsion de l'institut ASUR, de Sucre, mais avec une très grande motivation, exécute à nouveau ses danses *q'ajqapi*.

L'orchestre des *zampoñas* jalq'a

La *zampoña*, jouée par paire, est une des flûtes de Pan les plus répandues dans les Andes. Les deux parties de la paire, l'une comportant sept tubes (*primera*) l'autre huit tubes (*segunda*) jouent alternativement une ou plusieurs notes, selon une technique de hoquet. Il faut donc deux musiciens pour exécuter une mélodie. Chez les Jalq'a, l'orchestre est formé soit de trois, soit de six paires de tailles différentes qui jouent la même ligne mélodique en octaves parallèles. Deux membranophones, une *caja*[6] – un tambour sur cadre à deux peaux joué avec deux baguettes – et un *bombo*, un tambour sur caisse à deux peaux – donnent le rythme. Ici, la conception même de l'orchestre relève de principes fondamentaux de la pensée andine comme ceux du dualisme et de la complémentarité (Valencia Chacon 1982: 4, Baumann 1996: 15-65, Sanchez 1996: 83-106) qui sont à la base des relations établies entre les instruments composant la paire: chacun est la contrepartie indispensable et complémentaire de l'autre.

D'origine indienne, la *zampoña* a été adoptée depuis un certain temps[7] par les couches métisses semi-urbaines et urbaines, ainsi que par des ensembles plus ou moins folkloriques à la mode dans les grandes villes. Dans ce processus, les musiques ont subi d'importantes transformations esthétiques, comme l'incorporation de parties qui créent une harmonie de tierces et de sixtes (Turino 1990) ou l'utilisation de toutes sortes de recours expressifs du genre *vibrato*, ainsi que des techniques de souffle très sophistiquées (Cachau-Herreillat 1993: 68). En outre, un répertoire d'origine proprement métisse est joué aussi dans les villes et les villages.

Une grande partie du répertoire joué actuellement par les Jalq'a provient donc de ces musiques déjà très métissées qui ont une grande diffusion locale, par la radio ou par des orchestres des villages métis. Toutefois, une autre partie est reconnue d'origine indienne: elle proviendrait des communautés qui utilisent l'instrument depuis déjà longtemps. Par ailleurs, de plus en plus de nouvelles mélodies sont aujourd'hui composées dans les communautés par des musiciens indiens.

Une ouverture vers le monde extérieur

A la différence de leurs propres flûtes (à conduit d'air ou à encoche), les Jalq'a achètent leurs *zampoñas* chez des commerçants en ville, ou encore auprès de facteurs d'autres régions[8] qui viennent les vendre aux foires des villages. Or, un orchestre n'est pas composé d'une addition d'instruments, mais constitue une seule unité, un seul corps. Jamais ces flûtes ne sont jouées hors du contexte

---

[6] Caisse claire occidentale, généralement construite en bois et portant une *charla*, un timbre.

[7] On ne dispose pas pour la Bolivie de données historiques concernant l'adoption de cet instrument par les couches métisses, processus qui mériterait une étude ethno-historique approfondie.

[8] Des artisans aymara sont souvent les fournisseurs de ces ensembles.

Fig. 1 : Orchestre de *zampoñas* jalq'a.

orchestral, leur existence n'ayant de sens que par rapport à l'ensemble dans lequel se superposent les paires de différentes tailles. L'orchestre entier est construit en une seule fois par un même facteur qui équilibre le timbre et l'accord de chaque *zampoña* en fonction de l'ensemble. Ainsi, lorsqu'on veut jouer de ces instruments, c'est l'orchestre au complet que l'on doit acheter.

L'orchestre appartient le plus souvent à la communauté ou à une partie de celle-ci, le groupe de jeunes d'un quartier par exemple, ou bien à d'autres groupements comme le syndicat. Ainsi, tant l'achat que l'utilisation des *zampoña* engage toujours une dynamique collective. Et, même si la présence de l'ensemble musical est à certaines occasions une source de conflits, la manière dont les Jalq'a envisagent son fonctionnement contribue néanmoins à consolider différents aspects de la vie communautaire. Simultanément, un des rôles privilégiés qu'on attribue à l'ensemble de *zampoñas* est celui de construire, de renforcer les ouvertures vers le monde extérieur, ouvertures qui, comme le reconnaissent souvent les Jalq'a eux-mêmes, entraînent un danger d'éclatement des structures communautaires.

Lors des divers actes officiels ou semi-officiels auxquels participent des autorités administratives ou politiques locales – anniversaire de l'école, inauguration d'un pont, ouverture d'un poste sanitaire – l'orchestre représente la communauté. Depuis l'introduction des orchestres de *zampoñas* c'est souvent à eux qu'incombe cette tâche d'ambassade musicale. Pourquoi cette préférence ?

La présence de l'orchestre est perçue comme pouvant modifier le rapport de forces entre les indiens et les autres participants à l'acte civique:

> «Avant, lorsqu'on arrivait avec la musique du carnaval, ils se moquaient de nous en nous disant 'indiens'. Maintenant nous venons avec les *zampoñas*, les *mozos* deviennent contents, ils dansent, ils nous appellent 'petit frère'...»

Dans ce type de cérémonies où les paysans indiens se voient souvent relégués à une place secondaire, cette musique, prisée par l'Autre, par les *mozos*, permet d'établir des relations valorisantes. Ceci n'est pas le cas lorsque les Jalq'a jouent dans ces mêmes situations leur seule musique collective: celle du carnaval. Incarnant le passé mythique et le chaos, ainsi que les divinités de l'inframonde (Martínez 1994), cette musique se présente sous la forme d'une énorme masse de sons hétérogène et vrombissante. L'esthétique musicale restant ici inaccessible aux oreilles étrangères, les Jalq'a se voient traités d'«indiens», terme péjoratif qui, dans ce contexte, peut être assimilé à celui de «sauvage».

Chez les Jalq'a, la musique est couramment comparée à la langue parlée (*qallu*). On entend souvent dire qu'«en musique, chaque groupe, chaque communauté parle sa propre langue». Le verbe *niy* «dire» est utilisé pour qualifier un jeu instrumental particulièrement expressif: «sa flûte est en train de dire», commente-t-on. Et, dans les représentations jalq'a, jouer la musique des flûtes de Pan équivaut à parler la langue de l'Autre. Il m'est déjà arrivé d'entendre dire que, lorsqu'on jouait des *zampoña* c'était comme «parler espagnol». Ainsi, pour les Jalq'a eux- mêmes, le jeu de ces musiques ne correspond pas à un vague phénomène de mode, mais bien à une véritable démarche permettant d'ouvrir de nouveaux espaces d'échange avec la société environnante.

En outre, ces orchestres offrent leurs services au monde urbain et semi-urbain contre de l'argent. Lors de grands fêtes et surtout pendant le carnaval, les ensembles de *zampoñas* descendent à la ville de Sucre. Placés dans les rues adjacentes au marché, ils attendent que des groupes d'étudiants, de quartier, ou simplement d'amis viennent les engager pour danser dans les cortèges. A cette époque de l'année ces instruments sont joués uniquement dans ce contexte urbain[9].

Ces pratiques sont ainsi un moyen d'établir des liens avec la ville et ses habitants. Des liens qui ne sont pas toujours faciles: il peut arriver que le groupe engageant l'orchestre manifeste publiquement des comportements désobligeants vis-à-vis des musiciens. Néanmoins ces échanges impliquent, là aussi, comme pour les cérémonies officielles, une reconnaissance des compétences musicales des paysans indiens. L'aspect économique est ici fondamental car ce type de prestations constitue une source de revenu, et répond par là à une nécessité bien réelle des familles indiennes. En jouant en ville, chaque musicien peut gagner un peu plus que le salaire journalier d'un ouvrier agricole ou d'un ouvrier de la construction[10], deux métiers que les Jalq'a peuvent exercer de façon saisonnière, et ceci pendant plusieurs jours.

---

[9] Dans les communautés c'est uniquement la musique du carnaval qui est interprétée.

[10] En 1995 ce montant était approximativement de 15 Bolivianos (15 FF) par jour.

A la différence des musiques dites «de la culture», le fonctionnement des ensembles de *zampoña* apparaît fortement lié au circuit de l'argent. La fréquence et l'importance de ce lien suggèrent que, au delà de l'intérêt concret du gain, celui-ci soit une manière de favoriser l'intégration à la société nationale. L'exemple de l'utilisation des *zampoña* à l'intérieur de la vie de la communauté est révélateur à cet égard.

Outre des cérémonies civiques et officielles, cette musique est jouée de plus en plus dans des rituels appelés *fiestas* destinés aux saints et aux pèlerinages de la saison sèche où elle remplace la musique de *monos*, «des singes», processus que j'analyserai plus en détail dans la partie finale de ce travail. Là, les *zampoñas* accompagnent les danses dites des «diables» associées elles aussi au monde métis.

De nos jours, les personnes qui, selon le système de charges, prennent à leur compte la célébration de la *fiesta*, les *pasante*, préfèrent engager des zampoñas et des «diables» à la place des *monos*. La présence de cette nouvelle musique dans le rituel donne du prestige à la célébration. Or, l'usage mis en place par les propres Jalq'a veut que l'orchestre soit réglé en monnaie courante par le *pasante*, tandis que les musiciens et danseurs du groupe des *monos* sont eux payés en nourriture rituelle (*mink'a*)[11]. Engager un orchestre de zampoñas coûte cher et la dépense faite par le *pasante* est valorisée, mise en avant, car elle est une preuve de sa générosité avec la collectivité. C'est ainsi que non seulement du point de vue du gain, mais aussi de point de vue des dépenses, ces pratiques musicales sont insérées dans le système économique dominant. Ces transactions économiques créées autour de l'ensemble musical sont ainsi elles mêmes un moyen de s'intégrer la société nationale.

Les orchestres de flûtes de Pan incarnent donc la modernité par leur origine métisse et villageoise; ils constituent simultanément pour les Jalq'a un instrument concret de construction du changement, d'ouverture vers le monde extérieur et d'intégration à la société locale et nationale. Or un aspect central de ce processus d'intégration est celui de l'identification des paysans indiens aux *mozos*. Dans l'élaboration de cette nouvelle identité, la musique occupe une place d'une importance tout à fait particulière car elle agit en signifiant la conversion en l'Autre.

Représentations identitaires

C'est par le langage des sons, la musique, ainsi que par celui des formes, des matières et des couleurs portées sur le corps, l'habillement, que les andins expriment de manière privilégiée leur appartenance à une collectivité: communauté, groupe ethnique, ensemble régional, et ceci probablement déjà à l'époque précolombienne. Des mythes fondateurs recueillis par les chroniqueurs

[11] Actuellement, on ajoute parfois une petite somme d'argent.

espagnols au XVI[e] siècle font état de ce lien entre musique, habillement et définition identitaire. Ainsi, dans la région du lac Titicaca, l'ancêtre des Incas «...a commencé à faire les gens et nations qui existent sur cette terre; en faisant chaque nation avec de la boue, en peignant les costumes, les habits que chacun devait porter et avoir... et en finissant, à chaque nation il a donné la langue qu'elle devait parler et les chants qu'elle devait chanter...»[12] (Cristóbal de Molina 1989: 51).

Tout comme à l'époque préhispanique, les différents groupes de la région de Sucre se distinguent par leur musique et leur manière de s'habiller ainsi que par les couleurs et les motifs des pièces tissées de leur costume. Or, une première observation de leurs musiques suggère très fortement que leurs différences, tout comme leurs similitudes, ne sont pas le résultat de l' évolution indépendante de chacun d'eux, mais qu'il s'agit là de différences construites. Autrement dit, ces musiques se définissent les unes par rapport aux autres.

En outre, ce jeu identitaire exprimé par les constructions sonores se manifeste non seulement entre groupes voisins (comme les Jalq'a et les Tarabuco, par exemple) mais aussi entre les communautés d'un même groupe. C'est de là que vient l'expression entendue dans la région selon laquelle «en musique, chaque groupe, chaque communauté, parle sa propre langue» (*cf. supra,* p. 230).

La connotation si fortement identitaire de la musique rend donc presque impossible l'échange musical entre groupes[13]. On peut comprendre ainsi que, lorsque les Jalq'a – ou les Tarabuco – abandonnent leurs musiques et intègrent celles des métis, il ne s'agit pas à leur yeux d'un geste anodin – comme pourrait être l'acquisition d'un autre savoir-faire provenant de l'extérieur -, mais justement d'un geste qui signifie l'adoption d'une nouvelle identité. Jouer la musique de l'Autre, parler «sa langue» est un moyen de désigner la transformation en cet Autre, et par là même, de l'opérer.

Toutefois, pour ces groupes régionaux, l'emprunt des musiques métisses n'est pas un phénomène tout à fait nouveau. Depuis un certain temps – difficile à préciser, mais qui semble dater d'une cinquantaine d'années environ – il est d'usage d'«attraper» (*hapiy*) des chants appelés *pascua* («Pâques»), interprétés par les métis lors de la Semaine Sainte. L'exécution de ces chants qui se fait exclusivement à une époque précise de l'année – de février-mars au début mai – permet aux Jalq'a de s'assimiler rituellement au monde métis et aux valeurs qui lui sont associées.

Il se dessine ainsi un tableau dans lequel les groupes indiens, tendent à effacer leurs identités et leurs différences pour se fondre dans une nouvelle identité macro-régionale de paysan métis. Cette tendance s'exprime autant par la musique que par l'habillement, car jouer les répertoires métis va de pair avec le

---

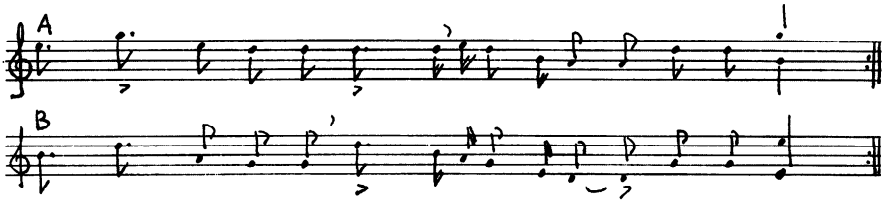
[12] J'ai choisi de prendre une certaine liberté dans la traduction de ce texte écrit en ancien espagnol (XVI[e] siècle) afin de le rendre plus lisible.

[13] Sauf quelques exceptions, notamment la musique «des singes» qui, justement, remplace les orchestres de *zampoñas*.

remplacement du costume indien par le port d'une veste, d'une chemise et d'un pantalon occidentaux.

Mais les productions culturelles métisses sont l'objet d'un véritable travail d'appropriation qui se manifeste par la présence de continuité sous de nouvelles formes. C'est ainsi que, tout en ouvrant un espace culturel macro-régional et en signifiant le devenir métis, ces musiques commencent à subir des traitements particuliers qui tendent, une fois de plus, à construire la différence: certaines mélodies composées dans une communauté restent à son usage exclusif, ou encore, des mélodies circulant dans toute la région et dépassant les frontières entre les groupes subissent des transformations qui sont la marque spécifique d'une ou de plusieurs communautés.

Les deux exemples suivants[14] permettront de mieux comprendre ce processus. Il s'agit d'une mélodie très répandue dans la région, *Chinguerito k'aspichaqui*, «Petit oiseaux *chinguero*, pattes de bois». Les communautés jalq'a l'interprètent de manière très proche de celle des groupes des *zampoñas* métis:



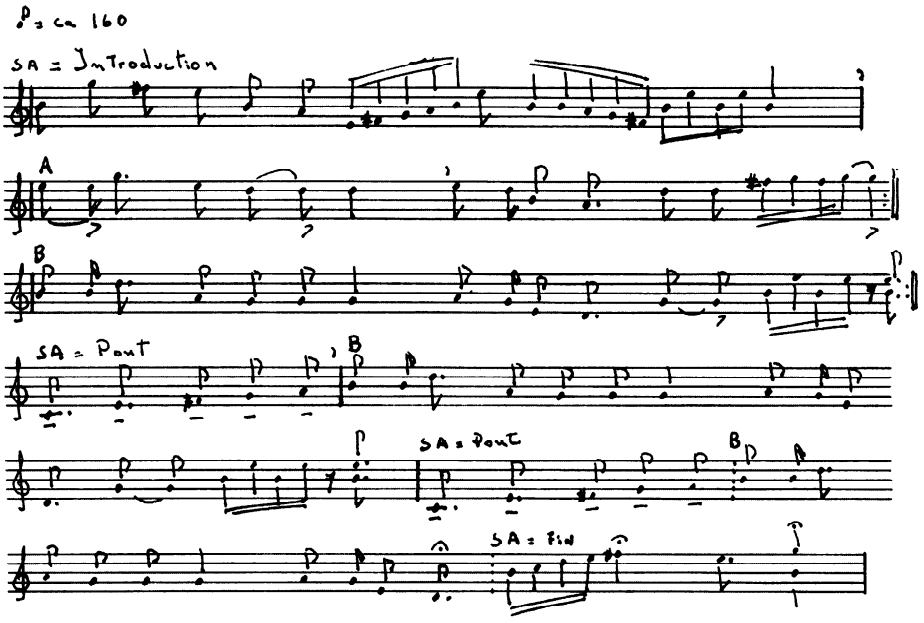
Ex. 1: Version jalq'a

Tandis que des communautés d'un autre groupe régional, les Chumpina, modifient le rythme, émettent le souffle avec un vibrato qui est une caractéristique stylistique chumpina et ajoutent des sections, initiales, médianes ou finales reconnues par tous comme étant propres aux Chumpina (indiquées dans la transcription de la page 234 par SA, «section ajoutée»).

Ainsi, une grande majorité des mélodies de *zampoñas* adoptées par ce groupe portent ces sections musicales ajoutées qui constituent sa propre signature. Ce procédé est aussi utilisé dans d'autres régions andines où il permet de distinguer les interprétations d'une même mélodie par des communautés voisines.

Il est certainement trop tôt pour prévoir l'issue de tous ces processus. Les groupes indiens d'aujourd'hui reconstruiront-ils – sous leur unité métisse – leurs différences ? Ou bien la musique dessinera-t- elle de nouvelles frontières entre unités sociales plus petites, telles que les communautés par exemple ? On pourrait aussi penser que cette tendance à créer de la différence disparaîtra dans l'avenir, absorbée par le besoin de se confondre sans distinctions dans une identité de paysans métis. Quoiqu'il en soit, cet exemple révèle la grand capacité que possèdent les sociétés indiennes à intégrer et réélaborer des matériaux culturels provenant de l'extérieur.

[14] Transcrits ici à la même hauteur.



Ex. 2: Version chumpina

Les *zampoñas* et leur intégration aux rituels

C'est surtout de juillet à octobre, vers la fin de la saison sèche, que la musique des *zampoñas* et les danses de «diables» sont exécutées, à la place de celles de *monos* (singes), dans les *fiesta*s et pèlerinages aux sanctuaires situés sur les cimes des montagnes.

Au premier abord, la substitution de l'ensemble de *monos* par les *zampoñas* et les «diables» se fait dans la rupture: changement d'instruments, de musiques, de la structure du groupe, des rôles des musiciens et danseurs... La danse de «diables», tout comme les *zampoñas*, est considérée comme une expression métisse et leur présence dans le rituel est le signe de la transformation de la communauté en *mozo*. Une analyse plus fine, dont je ne pourrai résumer ici que les grandes lignes[15], révèle pourtant qu'avec ce nouvel ensemble chorégraphico-musical, les Jalq'a continuent à exprimer les significations centrales du groupe remplacé, celui des *monos*.

Dans le cycle musical annuel, les *fiesta*s et pèlerinages de la saison sèche constituent une charnière, incarnent la transition entre une époque de l'année associée à l'ordre et aux divinités du «monde du haut» – une des parties de

[15] Pour plus de détails voir Martínez 1994: 318-346.

Fig. 2: *Mono* et *cajero*.

l'univers andin –, et une période assimilée au désordre, au passé mythique et aux divinités dangereuses du «monde du bas», l'autre partie, complémentaire et opposée, de l'univers (Martínez 1994).

Le groupe de *monos* exprime de multiples manières une signification principale de ces rituels: celle de frontière, de transition, idée à laquelle on accorde dans les sociétés andines, essentiellement dualistes, une importance tout à fait particulière[16]. Ainsi, divers aspects de ce groupe – composé de plusieurs musiciens *monos* qui jouent des flûtes à encoche (*quena*), d'un *cajero*, joueur de tambour (*caja*) et de danseurs habillés en femme – évoquent cette notion de frontière. Par exemple, le personnage du *mono* même, sous la figure humoristique d'un singe, est considéré par les Jalq'a comme un médiateur entre les hommes et les forces surnaturelles du «monde du bas» auquel il appartient. Sa voix aiguë, de fausset, exprime aussi l'aspect intermédiaire du personnage: elle est définie par les Jalq'a comme étant «entre homme et femme». Le *mono* est un être entre deux mondes, entre deux natures.

D'autres éléments, comme les instruments, renvoient eux aussi à la notion de frontière. Les travaux des ethnohistoriens ainsi que les données ethnographiques

[16] Voir notamment Molinié 1986: 145-179.

actuelles montrent que les tambours, par exemple, lui sont fréquemment associés. A l'époque inca ils ont été en relation avec les frontières politiques – on les jouait dans des situations de contact entre les Incas et les peuples dominés – ou bien ils annonçaient des moments de transition temporelle, comme celui du solstice de décembre, ou encore, ils étaient utilisés dans des rites de passage (Zuidema 1989: 325).

En outre, les danseurs du groupe des *monos* appelés *warimachu*, sont décrits comme des personnages androgynes ou homosexuels, portant en eux les deux sexes. Le nom de ces danseurs est composé de deux mots, l'un d'eux, *wari*, désigne un animal hybride, un être provenant de l'union de deux animaux de nature différente, le lama et l'alpaga.

Frontière, transition, limite, médiation... c'est ce même champ sémantique que les Jalq'a expriment à travers le nouvel ensemble de *zampoñas* et de diables. Tout d'abord, une révision de la littérature ethnographique fait ressortir que, dans le monde indigène, les flûtes de Pan se trouvent très fréquemment en relation avec des danses dont les personnages représentent ou font référence à des peuples de la forêt[17] ou des basses terres. Nous savons que, dans l'imaginaire andin, ces peuples occupent une place particulière: vus comme «sauvages» mais ayant d'importants pouvoirs magiques, ils sont considérés, à l'image du *mono*, comme des intermédiaires entre le passé mythique dont ils proviennent (Gow 174: 72) et le monde des humains. Ainsi, dans d'autres régions andines, la *zampoña* se trouve associée – dans son utilisation rituelle – à l'idée de frontière, de passage entre deux mondes. Il est fort probable que, chez les Jalq'a, l'instrument porte ces mêmes significations. Hypothèse qui semble se confirmer lorsqu'on observe la danse qui lui est associé, plus particulièrement les personnages qui l'exécutent.

Le groupe de «diables» est formé par six types de personnages distincts, appelés tous, par extension, «diables» (en espagnol *diablos*). Ces personnages n'ont pas été inventés par les Jalq'a, ils proviennent de différentes danses exécutées dans les carnavals métis des villes et villages, et c'est donc en raison de leur connotation métisse avant tout qu'ils ont été choisis. Mais la combinaison particulière de ces personnages, la chorégraphie de la danse ainsi que les pas des danseurs, semblent être une production jalq'a. En se servant de personnages, d'instruments et de musiques préexistantes, ils ont créé une nouvelle expression chorégraphico-musicale.

L'analyse des personnages de cette danse montre que leur sélection et leur combinatoire est loin d'être arbitraire. Au sein du groupe des «diables» on distingue trois catégories de figures:

- Celles qui incarnent des êtres surnaturels connus en Bolivie par leur appartenance à la partie dangereuse et secrète de l'univers, le «monde du bas» et au passé mythique (les «diables», divinités syncrétiques des profondeurs de la terre associées au Diable catholique).

[17] Comme les danses *chiriguano* ou *capac ch'unchu*, par exemple.

- Celles qui représentent des êtres de la vie réelle actuelle et quotidienne. Comme les *kuyakas*, de «sympathiques» jeunes filles non mariées. Ces personnages, les seuls à être féminins, évoquent le monde domestique (elles dansent avec un lance-pierres à la main pour rappeler leur métier de bergères).
- Celles qui évoquent elles-mêmes l'idée de frontière entre deux mondes, comme «tigres» et «lions», versions occidentalisées du jaguar et du puma américain. Les félins, tout comme les singes, étant dans les Andes fortement liés, dans diverses pratiques et croyances, à l'idée de limite, de transition[18].

Dans ce groupe s'effectue donc la rencontre entre des êtres mythiques du «monde du bas», (les «diables»), des êtres réels du monde humain (les bergères) et des êtres intermédiaires entre le monde des hommes et celui «du bas» (les félins). C'est par la jonction de ces trois sortes de personnages que se réalise ici l'idée de frontière; idée renforcée encore par l'association des félins et des tambours (du groupe des *zampoñas*), qui semble être dans les Andes un signe de transition particulièrement important[19]. A travers les personnages de la danse, mais aussi à travers les instruments, tambours et probablement *zampoñas*, le nouvel ensemble chorégraphico-musical continue, tout en signifiant le changement, à construire dans les rituels le même univers sémantique que le groupe des *monos*.

Question finale

Face à la pression de la société moderne, les Jalq'a prennent – ce qui dans la situation actuelle leur apparaît comme une issue unique – le chemin de l'intégration. L'adoption des musiques métisses, qui pourrait être vue simplement comme une conséquence logique de ce processus, s'avère en fait être un outil central dans la construction de leur insertion dans la société nationale. Avec la musique des *zampoñas*, les Jalq'a créent de nouvelles ouvertures vers l'extérieur, modifient leurs rapports de force avec les *mozos*, s'intègrent au système économique... En outre, par la nature des représentations identitaires qui le sous- tendent, le jeu musical désigne, opère même, le devenir métis du groupe et de chacun.

Or, ces pratiques musicales récentes affirment aussi – et ceci malgré les ruptures qu'elles entraînent – une dynamique de continuité. Si elles permettent aux groupes régionaux d'œuvrer dans le sens de créer une macro-identité métisse

---

[18] Le puma ou «lion» se trouve de longue date associé aux idées de limite et de transition: limites spatiales, transitions temporelles, médiations politiques (Molinié: 1986, Zuidema: 1989). Les Jalq'a, classent les félins (lion, puma ou tigre) dans une partie intermédiaire de l'univers plus proche du «monde du bas».

[19] De nos jours, cette association marque des limites de différents sortes: dans la communauté de Yucay, près du Cuzco, l'espace des terrasses de culture est structuré symboliquement en deux moitiés, que les habitants de Yucay disent être unies par un arc-en-ciel (signe andin de médiation) au milieu duquel se trouve un tambour d'où ressort la tête d'un félin (Molinié s.p.).

commune à tous, simultanément, elles expriment, ou commencent à exprimer, des différences, entre les communautés, entre les groupes. L'exemple de l'utilisation de l'instrument dans les *fiestas* et pèlerinages de la saison sèche démontre, dans un autre domaine, comment avec de nouvelles formes culturelles, les Jalq'a peuvent continuer à exprimer les significations du rituel.

L'observation des conduites liées à la musique nous dévoile un aspect important du processus d'intégration de ces groupes : il ne se construit pas sur une volonté de négation du passé, mais plutôt dans un mouvement d'absorption et de réélaboration des nouveaux matériaux. Ceci est à mettre en rapport – me semble-t-il – avec une très ancienne stratégie de survie appliquée par nombre de sociétés andines consistant à « digérer » les productions culturelles de la société occidentale.

Les Jalq'a et les autres groupes quechua réussiront-t-ils leur pari ? Pourront-ils construire une place qui soit la leur dans la société nationale ? Nul ne peut aujourd'hui prévoir l'issue de tous ces processus. Toutefois, la brève analyse exposée ici montre la capacité de ces populations à répondre à la déstructuration de leur monde par des processus créatifs, processus par lesquels elles deviennent, ou essayent de devenir, des sujets agissants, des acteurs de leur propre histoire.

Références citées

ALBÓ Xavier
1974 «Santa Vera Cruz Tatita», *Allpanchis* 7 (Cusco) : 163-215.

BAUMANN Max Peter
1996 «Andean Music, Symbolic Dualism and Cosmology» *in*: Baumann éd. *Cosmología y Música en los Andes.* Frankfurt : Vervuet – Iberoamericana.

CACHAU-HERREILLAT Anne
1993 *La représentation de l'indien dans le panorama musical bolivien : gros plan sur les Kjarkas.* Paris : Mémoire de DEA, E.H.E.S.S, ms.

GOW David D.
1974 «Taytacha Qoyllur Rit'i», *Allpanchis* 7 (Cusco) : 49-100.

MARTÍNEZ Rosalia
1992 *Bolivie. Musiques calendaires des vallées centrales.* Enregistrements (1990-1991) de Bruno Flety et Rosalia Martinez. Texte de Rosalia Martinez. CD Le Chant du Monde LDX 274 938, collection CNRS-Musée de l'Homme.
1994 *Musique du désordre, musique de l'ordre. Le calendrier musical chez les Jalq'a* (Bolivie). Doctorat de l'Université de Paris s-Nanterre, ms.

MOLINA Cristóbal de
1989 «Relación de las fábulas y ritos de los incas» *in*: *Fábulas y mitos de los incas.* Madrid : Urbano et Duviols, historia 16.

MOLINIÉ-FIORAVANTI Antoinette
1986 «Instruments symboliques aux frontières andines», *Techniques et culture* 7 : 145-179.
s.d. «The Spell of Yucay. A Symbolic Structure in Incaic Terraces».

SANCHEZ Wálter
1996 «Algunas consideraciones hipotéticas sobre música y sistema de pensamiento. La flauta de Pan en los Andes Bolivianos» *in*: Baumann éd. : *Cosmología y Música en los Andes.* Frankfurt : Vervuet – Iberoamericana.

TURINO Thomas
1990 *The History of a Peruvian Panpipe Style and the Politics of Interpretation.* Communication lue à l'Université de Londres, ms.

VALENCIA CHACÓN Américo
1982 «Jjaktasiña irampi arcampi. El diálogo musical : técnica del siku bipolar », *Boletín de Lima* 22 : 89-21; 23 : 29-48.

WACHTEL Nathan
1992 *Dieux et vampires. Retour à Chipaya.* Paris : Seuil.

ZUIDEMA Reiner Tom
1989 (1983) « El león en la ciudad, símbolos reales de transición en el Cusco » *in: Reyes y guerreros, ensayos de cultura andina.* Lima : Grandes Estudios Andinos.

RÉSUMÉ

Dans le contact avec la modernité les Jalq'a – un groupe quechua de la Bolivie – adoptent de plus en plus les musiques provenant de la ville, dites « métisses » et amplement diffusées par les radios locales. Un regard à ce processus révèle que, contrairement à ce que l'on pourrait croire, celui-ci ne s'effectue pas dans une dynamique d'oubli ou de négation du passé. Ces pratiques musicales sont l'objet d'une élaboration telle que, tout en construisant un changement considéré comme inévitable, elles contribuent également à affirmer des continuités.

ABSTRACT

Pan pipes and modernity in the Andes. A Jalq'a example. *In the context of modernity, the Jalq'a, a Bolivian Quechua group, is increasingly adopting music described as 'mestiza', which is widely broadcast on local radio stations. A look at this process shows that contrary to what might be believed, it does not entail a negation or forgetting of the past. These musical practices, require such elaboration that while a new approach regarded as inevitable is brought into being, it also contributes to a consolidation of continuities.*

LA MUSIQUE COMME NÉCESSITÉ, LA MUSIQUE COMME IDENTITÉ CULTURELLE. Les réfugiés khmers à Washington, D.C.[1]

Giovanni Giuriati

Ces considérations proviennent d'un séminaire organisé en janvier 1996 par la Scuola Interculturale di Musica de Venise avec pour titre «Anthropologie, ethnologie, musicologie générale»[2]. Comme base pour la discussion du séminaire vénitien, nous utilisâmes un texte de Bernard Lortat-Jacob, Miriam Olsen et Jean-Michel Beaudet, préparé pour un congrès sur les rapports entre ethnomusicologie et anthropologie[3]; dans celui-ci l'étude de la *différentiation sociale* prenait une importance particulière. Ce passage synthétise efficacement le grand thème des rapports entre musique et société, qui constitue aujourd'hui encore un des aspects centraux de la recherche ethnomusicologique et de la perspective anthropologique de la musique:

> «L'ethnographie de domaines désormais «classiques» en ethnomusicologie tels que le statut du musicien, les processus identitaires, la relation entre musique et pouvoir, permettent aujourd'hui de comprendre les phénomènes musicaux comme la composante majeure de véritables organisations musico-sociales. Il convient alors d'étudier les applications entre musique et société dans les deux sens: comment certains répertoires et leurs paramètres formels ne peuvent être réellement saisis qu'intégrés dans les mouvements périodiques ou circonstanciels des groupes humains qui les mettent en œuvre. Inversement, comment des pratiques musicales définissent directement des espaces sociaux, produisent des catégories sociales, orientent la vie de la société et de ce point de vue produisent du sens» (Lortat-Jacob, Rovsing Olsen, Beaudet 1996: 2).

Aujourd'hui, les formes et les comportements sonores étudiés par les ethnomusicologues sont de plus en plus souvent produits par des communautés à l'intérieur de sociétés complexes, en rapport étroit, dans la plupart des cas, avec la musique de l'occident euro-américain. On peut donc reformuler la question

---

[1] Traduit de l'italien par Sabrina Sosa-Pinizzotto.

[2] Au séminaire, organisé par l'Istituto Internazionale di Studi Musicali Comparati, qui s'est tenu du 24 au 26 janvier 1996 ont participé, outre Lortat-Jacob, Olsen et Beaudet, Maurizio Agamennone, Francesco Giannattasio e Giovanni Giuriati.

[3] *Penser la musique, penser le monde: vers de nouveaux rapports entre ethnologie et ethnomusicologie*. Paris, CNRS, 14-16 Mars 1996.

d'une façon qui me semble particulièrement actuelle et importante: l'étude, au travers de la musique, des processus identitaires au sein des migrations culturelles du monde d'aujourd'hui. Il s'agit d'un domaine où se mesure un défi de l'ethnomusicologie actuelle en relation avec son objet d'étude et avec les transformations que ce dernier subira rapidement[4].

Les migrations massives dues à des facteurs économiques ou politiques des pays en voie de développement vers l'Occident suscitent notamment de profondes transformations des répertoires et des fonctions de la musique parmi les communautés d'émigrés et de réfugiés. Par conséquent, un champ d'étude, qui a reçu récemment une forte impulsion, concerne les musiques de l'émigration et des communautés de réfugiés.

Si des phénomènes migratoires ont certes toujours eu lieu, ils ont pris, durant ces dernières décennies, une ampleur particulière, et, récemment, l'ethnomusicologie a porté son regard sur les formes et les comportements musicaux de ces communautés. Le double parcours de recherche, de la société à la musique et de la musique à la société, constitue un point de force pour l'ethnomusicologie d'aujourd'hui. Le passage d'un contexte rural à un contexte urbain, d'une société paysanne à une société complexe et articulée comme celle des métropoles occidentales, comporte des adaptations et des transformations qui, comme l'affirment dans leur étude les ethnologues parisiens, se reflètent sur les comportements musicaux et qui, par ailleurs, peuvent être étudiés et décrites à partir des phénomènes et des comportements musicaux eux-mêmes. L'étude des transformations, des syncrétismes, des nouvelles fonctions que la musique prend dans ces communautés, en particulier les fonctions identitaires, constitue à mon avis un des *nouveaux enjeux* de l'ethnomusicologie pour lequel de nouvelles méthodologies de recherche et des modèles interprétatifs inédits sont encore à développer.

En ethnomusicologie une vaste littérature de l'étude des transformations musicales[5] s'est posé, surtout à partir des années 1960 avec l'anthropologie de la musique, le problème de l'étude des processus d'acculturation[6]. Le modèle théorique de référence pour mes réflexions sur la musique et les transformations culturelles est surtout la position de Blacking sur le *musical change*, quand il fait la distinction entre les changements musicaux dus à des facteurs sociaux et les transformations particulières internes aux systèmes musicaux (Blacking 1978 et 1986).

Une autre question ici en jeu est celle des nouvelles méthodes de recherche que l'ethnomusicologie est en train de développer pour l'étude des transformations dans les sociétés complexes et dans les micro communautés musicales (*micromusics*) qui se forment en leur sein:

---

[4] Cf. à ce propos Giannattasio 1992.

[5] Parmi ceux qui se sont récemment occupés des questions relatives à l'immigration, à l'identité culturelle et la culture, et la musique urbaine, cf. entre autres Nettl (1978), Stokes (1994), Turino (1993), Waterman (1990).

[6] L'article de Merriam «The Use of Music in the Study of a Problem of Acculturation» (1955) est à cet égard particulièrement significatif.

> « By micromusics I mean the small musical units within big music-cultures [...] they are proliferating today as part of a great resurgence of regional and national feeling and with the rapid deterritorialization of large populations, particularly in the Euro-American sphere » (Slobin 1992 : 1).

Je voudrais illustrer ici l'étude d'un cas spécifique et, selon moi, révélateur : les transformations survenues dans les usages et dans les fonctions de la musique parmi la microcommunauté musicale de réfugiés khmers qui s'est établie au début des années 1980 dans la région de Washington, D.C., que j'ai suivie de près durant quelques années dans leur processus graduel d'adaptation à la nouvelle vie aux Etats-Unis (Giuriati 1988; 1993).

La Khmer Classical Dance Troupe et la communauté des réfugiés khmers à Washington, D.C.

Les Khmers réfugiés dans la zone urbaine de Washington, D.C. sont arrivés aux Etats-Unis après un parcours tourmenté[7]. La plupart d'entre eux a passé dans les camps de réfugiés en Thaïlande en 1979, suite à la chute du régime de terreur des Khmers Rouges due à la « libération-occupation » du pays par les Vietnamiens. Les troupes vietnamiennes eurent le grand mérite de libérer le pays du régime sanguinaire des Khmers Rouges, en occupant toutefois le Cambodge ; avec leur avancée, celles-ci poussèrent effectivement des dizaines de milliers de réfugiés khmers, déjà soumis à la dureté, aux privations et à la férocité du régime des Khmers Rouges, dans les camps préparés à cet effet à la frontière de la Thaïlande. Après une période difficile passée dans ces camps (pour certains d'entre eux elle a duré des années), une grande partie de ces réfugiés a finalement été accueillie par les pays occidentaux, en premier lieu les Etats-Unis, la France, et l'Australie. Tel a été le parcours des réfugiés arrivés dans la région de Washington, D.C.[8], avec une particularité, la présence parmi eux d'une troupe organisée de musiciens et de danseurs, la Khmer Classical Dance Troupe. Cette compagnie s'était formée dans le camp de réfugiés thaïlandais de Khao I Dang afin de perpétuer et de faire revivre la tradition de la danse et du théâtre khmers, fortement contrecarrée par les Khmers Rouges, comme tout ce qui avait trait soit à la tradition de la cour soit à l'Occident. Parmi les musiciens et les danseurs professionnels survivants, il y en avait quelques-uns qui provenaient du Palais Royal où ces danses étaient effectuées à l'origine.

---

[7] Pour un compte rendu de l'installation des réfugiés khmers à Washington, D.C., cf. Giuriati 1988 et 1993, ch. VII et VIII.

[8] Par 'région de Washington, D.C.', on se réfère ici au District of Columbia, le centre véritable de la ville de Washington,et des autres régions suburbaines de la ville faisant partie du nord de l'Etat du Maryland et du sud de celui de la Virginie.

Grâce à l'intérêt et aux efforts de Jean Daniel Bloesch, cinéaste suisse qui avait rencontré et connu ces artistes dans le camp de Khao I Dang, la Troupe dans sa totalité a pu être transférée aux Etats-Unis, pouvant ainsi maintenir la tradition du ballet classique et du théâtre dansé khmer dans sa nouvelle patrie d'adoption[9]. Pendant les premiers temps surtout, la troupe a donné des spectacles à Washington et dans différentes villes des Etats-Unis pour un public américain intéressé par cet art classique raffiné et ému par les vicissitudes des réfugiés khmers. Plus tard, l'effet de nouveauté s'étant atténué, la Troupe a continué durant quelques années encore à donner des représentations pour un public américain et khmer pour ensuite se dissoudre graduellement à cause de l'intégration des artistes dans la société américaine, fait qui a entraîné des transferts de ville et des exigences de travail en opposition avec la vie de danseur.

Les musiciens de la Troupe ont joué fréquemment sans les danseurs et ils ont continué leur activité également après que la Troupe se soit dissoute. Leurs «services musicaux» étaient alors demandés pour des circonstances à caractère politique, religieux et rituel. Parmi les musiciens il y a quelques professionnels, spécialistes de différents genres: *pinpeat*, musique de cour, de cérémonie et pour le théâtre; *mohori*, musique de divertissement; *phleng khmer*, musique pour les noces et les rituels traditionnels[10]. Pour les Khmers établis à Washington, surtout dans les années 1980, c'est-à-dire dans les années suivant immédiatement leur arrivée, la musique traditionnelle a donc été l'élément d'une forte présence et d'une continuité dans la vie de la communauté. Grâce aussi à l'existence d'un groupe relativement consistant de musiciens capables de jouer divers répertoires traditionnels, il y a eu, dans les années 1980, dans les fêtes et cérémonies khmères de la région de Washington, D.C. et dans les zones adjacentes, une contribution fréquente de musique en direct: récoltes de fonds pour l'édification du temple bouddhiste ou pour les réfugiés restés dans les camps; célébrations de la nouvelle année et des fêtes liées aux événements du calendrier, à des occasions civiles ou religieuses; mariages, émissions radiophoniques, concerts pour un public américain.

Les modalités de transformation des répertoires et des fonctions musicales survenues à la suite du passage du contexte traditionnel du Cambodge à celui, nouveau, des communautés de réfugiés, ont un intérêt central pour l'ethnomusicologue. Il y a en effet des différences immédiatement perceptibles et d'autres plus estompées tant dans les répertoires que dans les usages de la musique au sein de la communauté. De telles différences sont dues à différents facteurs, les premiers étant les facteurs de transformation et d'adaptation sociale.

L'étude et la fréquentation des musiciens durant une période d'environ trois ans, ainsi que de fréquents séjours dans la région, m'ont conduit à déterminer dans la musique de ces réfugiés khmers deux catégories musicales distinctes, en relation

---

[9] A propos des vicissitudes de la Khmer Classical Dance Troupe cfr. le film *Dance of Tears* réalisé par Jean-Daniel Bloesch, Apsara Production.

[10] Pour une description des circonstances de la musique khmère à Washington, D.C., cf. Giuriati 1988. Les enregistrements sonores de la Khmer Classical Dance Troupe ont été publiés dans le CD *Cambodge. Musique de l' exil,* VDE-Gallo CD-698 AIMP XXIV.

Fig. 1 : La Khmer Classical Dance Troupe en représentation aux Etats-Unis. Photo: Robert Trippett.

avec des fonctions sociales distinctes de la musique, lesquelles comportent à leur tour des transformations de répertoires. J'ai nommé les deux catégories « la musique comme nécessité » et « la musique comme facteur d'identité culturelle ». Ces deux usages de la musique traditionnelle sont moins évidents dans la société d'origine et ils déterminent aussi des transformations dans la forme de la musique et dans les modalités d'exécution. C'est pourquoi, en ce qui concerne les circonstances, il y en a certaines traditionnelles qui résistent aux transformations du contexte social, d'autres qui se modifient et d'autres encore qui surgissent.

La musique comme nécessité

La première catégorie fonctionnelle est celle que j'appelle « la musique comme nécessité ». Il s'agit de musique exécutée au sein de la communauté khmère dans le but de permettre le déroulement de cérémonies et de rituels traditionnels qui demandent nécessairement la présence de la musique. Une vieille dame qui vivait dans les faubourgs de Washington avait par exemple fait le vœu de rendre grâce aux esprits *arak* pour être arrivée saine et sauve aux Etats-Unis. Le rituel de possession *arak* est un rituel traditionnel cambodgien qui s'organise dans les campagnes chaque fois qu'il y a un moment de crise, comme une maladie, ou un état de précarité et d'incertitude existentielle[11]. La musique est *nécessaire* au bon

[11] A propos des *arak* au Cambodge cf. Porée-Maspero (1962) et Ang (1986).

déroulement du rituel, parce qu'il constitue un don rituel pour inviter les esprits à participer à la cérémonie ou parce qu'il contribue à l'induction et au maintien de la transe. De façon générale, la musique est nécessaire afin que, même dans un contexte différent et dans une communauté éloignée de son pays, la vie traditionnelle puisse retrouver sa continuité. Sans la présence de la musique traditionnelle, quelques aspects de la vie elle-même, reliés à une sphère magico-religieuse, ne peuvent s'accomplir.

Dans ce cas, si la fonction de la musique reste globalement inchangée, la musique elle-même subit de profondes transformations dues au contexte géographique et social différent dans lequel elle est exécutée. J'ai participé en personne à un rituel de possession *arak* aux Etats-Unis. En tant qu'étudiant de *roneat ek* (xylophone), je suivais mon maître partout où il allait, jouant parfois des petites cymbales *ching*, simple instrument chronométreur. Une fois, alors que je suivais mon maître comme d'habitude, je crus devoir l'accompagner dans l'exécution de musique *pinpeat* à une des fréquentes occasions où elle est demandée. Cette fois-là, pourtant, nous nous trouvions dans un appartement avec une femme qui demandait aux musiciens de la faire entrer en transe.

La musique traditionnelle utilisée pour les rituels *arak* est normalement exécutée par un ensemble formé d'instruments très différents et pour la plus grande partie non disponibles parmi les réfugiés: *pei ar* (aérophone à anche double), *tro khmer* (vièle à trois cordes), *chapey* (luth à long manche), *skor arak* (tambour).

L'ensemble instrumental qui accompagna le rituel dans ce cas était constitué d'une sélection réduite des instruments de l'ensemble *pinpeat*: *roneat ek* (xylophone), *kong thom* (carillon de gong), *takhé* (cithare à trois cordes), *samphor* (tambour à deux membranes), *skor thom* (timbales), *ching* (cymbales). En outre, les musiciens ne connaissaient pas le répertoire du rituel *arak* et ils exécutaient des morceaux du genre *pinpeat*, tout à fait différent. Il y eut quelques tentatives ratées, puis plusieurs demandes de la part de la femme d'avoir une plus grande présence et d'énergie des percussions[12] et, à la suite de l'exécution du morceau *choet reay*, plus rythmé: la femme est finalement entrée en transe, réussissant ainsi à communiquer avec les esprits et à faire de la divination. La présence de la musique garantit donc l'accomplissement du rite et elle lui est nécessaire, même s'il ne s'agit pas de la musique traditionnellement utilisée au Cambodge pour accompagner un tel rite. La fonction traditionnelle est maintenue, remplie cependant par un répertoire et par un ensemble instrumental différents et non utilisés traditionnellement dans ce contexte.

Les autres cas où la musique peut être considérée comme une nécessité pour les réfugiés sont les rituels de noces, ou les fêtes dans le temple bouddhiste à l'occasion de la nouvelle année. En effet, dans ces cas aussi, la présence de la musique garantit le déroulement des rituels traditionnels que la communauté khmère continue à accomplir même dans le nouveau contexte américain. Les rituels de noces, en particulier, sont très fréquents; au Cambodge ils duraient

[12] La femme s'adressa particulièrement à moi qui jouais des timbales *ching*, demandant une plus grande netteté rythmique de cet instrument utilisé généralement pour marquer le tempo.

traditionnellement trois jours et ils étaient accompagnés par un grand nombre de morceaux de musique associés aux différents moments de la cérémonie. Dans la région de Washington, D.C., de même que cela arrive désormais souvent au Cambodge, la durée de la cérémonie est réduite à un seul jour. Toutefois, même dans cette version abrégée, les noces, composées d'une série de rites propitiatoires, nécessitent la présence du chant et de la musique pour être réalisées. La signification de la présence musicale dans le rituel de noces khmer est indiquée par le fait que les fiancés de la région de Washington étaient disposés à attendre plus d'une année pour se marier, afin d'avoir de la musique en direct à leur mariage. Pour cela, les «services» des musiciens étaient demandés dans une zone très large, qui s'étendait au nord au moins jusqu'à Philadelphie, et au sud jusqu'à Richmond, en Virginie.

La confirmation de l'importance (et de la nécessité) de la musique lors des noces m'a été fournie ensuite de façon indirecte au Cambodge. J'étais en visite à la prison transformée en mémorial des tortures physiques et morales infligées par les Khmers Rouges, le tristement célèbre lycée Tuol Sleng à Phnom Penh. Dans une pièce de ce bâtiment sont rassemblées les peintures des prisonniers qui illustrent les atrocités subies durant l'emprisonnement et, de façon plus générale, les mariages collectifs où plusieurs centaines d'hommes et de femmes étaient disposés en deux files parallèles au hasard, et ensuite ils étaient mariés. Le guide qui m'accompagnait, sans même savoir que je m'intéressais à la musique, pour commenter cette peinture a seulement, intensément dit: «Aucune musique pour ces mariages-là»; cela indiquait, de façon indirecte, la fonction de sanction de la musique dans le rituel des noces; en d'autres termes, la nécessité de la musique pour que les noces aient une quelconque valeur.

Dans le cas de noces, le répertoire et les instruments utilisés sont pratiquement les mêmes que ceux qui pourraient être entendus dans des cérémonies analogues au Cambodge. Il faut en outre relever que, comme à toutes les occasions où la musique est une nécessité, les participants à la cérémonie ou au rituel sont presque tous khmers; la présence de non-Khmers est pratiquement nulle, ce qui indique combien ces occasions sont inhérentes à la communauté.

La musique comme identité culturelle

Dans les communautés de réfugiés khmers à Washington, D.C. une autre fonction musicale est devenue toujours plus prépondérante: celle d'exprimer l'identité culturelle d'une communauté désormais intégrée dans une société multi-ethnique comme celle des Etats-Unis, où l'«appartenance» revêt un rôle important.

Dans ce cas aussi un exemple peut illustrer de façon efficace ce rôle différent de la musique: dans un local public a lieu la réception de mariage de la fille d'un petit producteur discographique khmer-américain, suite à la cérémonie proprement dite. Il y a un orchestre de jeunes qui joue de la musique pop pour faire danser les invités; mais, avant eux, des musiciens de la Khmer Classical Dance Troupe

sont appelés pour se produire. La principale fonction des musiciens traditionnels est d'affirmer, par leur présence et leur prestation, une continuité culturelle valide soit pour les Khmers, soit pour les nombreux invités américains non khmers. La musique traditionnelle n'est, dans ce cas, pas nécessaire au déroulement d'un rite déterminé. Elle représente seulement un facteur identitaire, d'autant plus que la musique exécutée par les musiciens de la Troupe (et demandée par le producteur) n'est pas celle qui est traditionnellement utilisée dans les rituels de noces, laquelle, d'ailleurs est peu, voire pas du tout, connue des invités non khmers.

La musique à fonction identitaire est présente dans la majeure partie des événements collectifs et officiels de la communauté khmère. Par exemple, lors des nombreuses récoltes de fonds qui ont été organisées dans les années 1980 en faveur des réfugiés des camps thaïlandais et pour soutenir les diverses factions armées qui combattaient le gouvernement soutenu par les Vietnamiens. Durant ces *fund-raising* typiquement américains, la musique et les numéros de danse dans le style du ballet royal accompagnaient des occasions complètement étrangères à la tradition cambodgienne. En alternant avec un présentateur qui communiquait de temps en temps au microphone la somme atteinte, les artistes exécutaient de brefs numéros, qui étaient presque des intermèdes à l'intérieur d'un événement politique ou humanitaire. Un public khmer et non khmer assistait à cet événement, et le spectacle de théâtre dansé avait également dans ce cas le rôle de fournir la possibilité aux Khmers-américains de se reconnaître culturellement, et pour le public plus vaste d'identifier une culture et une tradition khmères.

Un autre exemple significatif est celui de la fête de Nouvel An organisée par des dirigeants «officiels» de la communauté khmère de la région de Washington et qui s'est déroulée en avril 1984 dans une école de Arlington, Virginie. Ce festival pour le Nouvel An est l'occasion annuelle que choisit la communauté khmère pour présenter ce que sa propre culture peut offrir de mieux aux Occidentaux, et elle le fait en se conformant aux usages du pays hôte, avec toutes les contradictions que cela comporte. On paie un billet d'entrée; les danses et la musique sont exécutées sur une scène; le public, en majorité khmer, est assis au parterre; après le concert, pendant et après le souper, un orchestre de musique pop amuse les personnes présentes et accompagne leurs danses. Dans ce cas, la fonction identitaire de la musique et de la danse traditionnelles s'associe à des modalités d'exécution qui ne sont plus celles, rituelles et cérémonielles, typiques de la tradition. Au contraire, elles s'adaptent à la forme de concert typique de la société occidentale.

Le concert

La forme-concert peut être considérée comme emblématique des transformations intervenues. En effet, dès le moment où la musique se transforme en un facteur principal d'identité culturelle, le changement le plus significatif réside dans le contexte de la performance: un lieu caractéristique de la culture occidentale et non plus le contexte traditionnel rituel et cérémoniel. Dans le concert,

la musique est exécutée pour un public, payant ou non, qui vient exprès afin d'assister à la performance dans un lieu *ad hoc* et pour qui l'activité exclusive (ou presque) est celle d'écouter les musiciens. Les artistes sont placés sur une scène et les spectateurs restent assis et en silence en face d'eux. Il s'agit de changements déjà amorcés dans le pays même de provenance où, par exemple, le roi Norodom Sihanouk avait fait ériger un beau Théâtre National dans les années 1960 pour des représentations de théâtre et de musique khmère[13]. Toutefois ces transformations ont subi une accélération dans le nouveau contexte américain (occidental), où le concert représentait la forme traditionnellement acceptée de *performance.* Nettl écrit:

> «It could be argued that the musical culture of twentieth-century Europe and North America is in essence a concert culture. In contemporary Western culture, the concert may be the ideal locus of performance; but while it accomodates the universe of musical phenomena, it is a rather rigidly circumscribed social event.» (Nettl 1985: 79).

Justement, du fait qu'il est un événement social circonscrit, avec un public qui écoute passivement, assis dans des fauteuils face aux exécutants, le concert implique des transformations par rapport aux modalités d'exécution traditionnelles des Khmers et ceci en plusieurs points:

- *Perception du temps.* Le concert a en Occident une durée standard, avec deux parties d'une durée variable de trente minutes à une heure, séparées par un entracte. Cette délimitation temporelle ne correspond pas au contexte traditionnel où les performances peuvent varier d'un temps bref jusqu'à une nuit entière, voire jusqu'aux trois jours de la cérémonie nuptiale durant laquelle divers événements musicaux sont perçus comme une unité, même s'il y a des interruptions. A ce propos, les discussions qui surgissaient entre les musiciens et les danseurs de la Khmer Classical Dance Troupe chaque fois qu'il fallait établir le programme pour un concert public, sont significatives. La sélection des extraits devait tenir compte d'une compatibilité de temps très différente de celle à laquelle étaient habitués les artistes au Cambodge. Une telle limitation temporelle comporte des transformations également dans le choix du répertoire et dans les modalités d'exécution.
- *Choix du répertoire et modalité d'exécution.* Le concert, avec sa durée conventionnelle prédéterminée, produit aussi des changements dans le choix du répertoire et dans les manières dont un tel répertoire est exécuté. Tout d'abord un critère de choix est celui de la variété et de la présentation dans la même soirée de styles et de genres différents, pas nécessairement correspondants aux œuvres exécutées dans un contexte traditionnel, dans lequel c'est l'occasion

[13] Ironie du sort, le théâtre, qui avait résisté à la période d'abandon et de dévastation des Khmers Rouges parce qu'utilisé comme un lieu de réunions et d'assemblées politiques, a brûlé en 1993 à cause d'un court-circuit durant des travaux de réfection et de manutention de l'installation électrique.

cérémonielle ou rituelle qui détermine le choix. De plus, la prédétermination des temps provoque une standardisation dans le choix des morceaux à jouer et dans la façon dont de tels morceaux sont exécutés. Par exemple, l'exécution du drame dansé *Reamker* (version khmère du Ramayana) est réduite aux épisodes les plus essentiels pour être insérée dans un spectacle varié représentatif de plusieurs genres. Ceci comporte aussi une standardisation de l'exécution musicale dans laquelle l'improvisation est toujours plus limitée et seules quelques parties de chaque morceau sont interprétées (Giuriati 1992).

- *Interaction public-exécutants.* Dans les représentations traditionnelles, le public réagit par rapport à la performance avec des commentaires et des rires, participant intensément à l'action; par exemple, l'apparition sur scène du singe Hanuman dans les représentations du *Reamker* provoque inévitablement dans un public khmer des rires, des applaudissements, des encouragements. Hanuman est en effet un personnage positif et très aimé, et le public souligne sa préférence par des réactions immédiates. La rare interaction entre le public et les exécutants, déterminée est signalée aussi par la différente organisation spatiale du lieu, concourt à son tour à déterminer un répertoire stéréotypé.

Le cas de l'improvisation poétique chantée *ayai*, genre très populaire au Cambodge, est à cet égard significatif: dans ce genre, l'improvisation et les temps de l'exécution se construisent justement à partir des réactions du public qui rit et commente durant l'exécution. Dans un concert, face à un public qui ne connaît pas la langue ou qui n'est pas familiarisé avec les personnages du Reamker et leurs significations profondes, cette interaction manque, générant par conséquent des exécutions plus simples et standardisées.

La fonction différente de la musique et la forme du concert comportent donc aussi des transformations dans les répertoires et les modalités d'exécution musicale dans le sens d'une standardisation et d'une cristallisation.

Processus de standardisation des répertoires musicaux

La fonction de la musique comme facteur d'identité culturelle comporte des transformations qui vont dans le sens d'une standardisation du répertoire. Je ne veux pas attribuer une valeur négative à ces termes. Il s'agit de mutations qui répondent et correspondent vraiment à la fonction différente que développe la musique, du reste de façon remarquable, dans le cas des Khmers de Washington.

Une première transformation significative provient du fait que l'ensemble instrumental est souvent incomplet sur la terre d'émigration en raison du nombre réduit de musiciens et des difficultés que les musiciens ont à se retrouver pour jouer dans le vaste territoire des Etats-Unis. Il manque quelques instruments, même si le noyau essentiel pour garantir une représentativité du timbre et de la texture polyphonique est présent. La rareté des musiciens fait que le groupe instrumental est composé de spécialistes de genres différents. Ceci

Fig. 2a: Orchestre de mariage khmer à Washington DC. Photo: Giovanni Giurati.

Fig. 2b: Cérémonie de mariage khmère à Washington DC. Photo: Giovanni Giurati.

constitue une force et en même temps une limite: une force, dans la mesure où, ayant parmi ses musiciens au moins un expert pour chacun des genres *pinpeat, mohori* ou *phleng khmer*, l'ensemble est capable d'exécuter des morceaux dans les différents genres. Toutefois la diversité des qualifications et le professionnalisme des musiciens constituent une limite aussi dans l'exécution d'un répertoire déterminé. Par exemple, dans le groupe de la Khmer Classical Dance Troupe, le musicien qui jouait du tambour *samphor* ne connaissait pas la technique de l'instrument avant de se joindre à la troupe, et il se limitait donc à l'exécution des formules de base. Néanmoins, c'est lui l'unique expert chanteur et improvisateur de la musique *ayai*, ce qui permet à la troupe de «couvrir» également un tel genre. Il ne s'agit donc pas de l'inadéquation de chaque musicien, chacun étant spécialiste dans un genre, mais plutôt d'une inadéquation due au nombre limité des musiciens présents dans la région qui les obligent à réunir les forces et à se soutenir les uns les autres.

D'un point de vue proprement musical, l'improvisation et la variation subissent d'importants changements (Giuriati 1995). La musique khmère est traditionnellement improvisée, simultanément par plusieurs exécutants. La mélodie doit être variée chaque fois qu'elle est exécutée, et il y a un terme qui décrit ce processus: *pambhlai* (varier, orner). Le *pambhlai* dans les concerts de la Khmer Classical Dance Troupe est très réduit pour diverses raisons. En premier lieu, comme dans le cas décrit précédemment du tambour *samphor*, à cause des capacités limitées de certains musiciens de la Troupe. Au delà de ce motif contingent il y a toutefois des raisons plus profondes. La faible interaction entre musiciens et auditeurs de leur musique est fondamentale. Etant donné qu'il n'y a pas la finesse de la variation, les musiciens sont moins motivés pour développer cet aspect de leur exécution. Le manque d'une «censure préventive» de la communauté et d'une évaluation immédiate dans le rapport public-exécutants, comporte également dans ce cas un appauvrissement des variations et une fixation en des formules répétées. En outre, précisément à cause de la faible compétence du public et des différences de compétence entre musiciens, un autre aspect de la variété se réduit, celui qui concerne la structure formelle des morceaux. La plus grande partie des morceaux est constituée par des sections, dites *tot*, qui correspondent, dans le cas de la musique vocale, à une strophe. Souvent dans les concerts aux Etats-Unis, il arrive que, pour un morceau déterminé, on exécute un nombre limité de *tot* par rapport à l'exécution traditionnelle effectuée au Cambodge. Ceci est dû à plusieurs raisons. En premier lieu, la compression de la durée de l'exécution: les temps réduits du concert comportent un raccourcissement de chacun des morceaux dont on exécute moins de strophes. Ensuite, on établit un règlement qui stipule qu'il n'est pas nécessaire d'enseigner de nouveaux *tot* à ceux qui ne les connaissent pas. Les musiciens déclaraient que, plutôt que d'apprendre un nouveau *tot*, ils préféraient répéter plusieurs fois l'exécution de la même section étant donné que cela ne faisait aucune différence pour les auditeurs. En effet, la compétence déficiente des auditeurs, que ce soit les réfugiés khmers ou le plus ample public «américain», ne rend pas nécessaire la variété typique des modalités de l'exécution de la musique traditionnelle khmère.

Dans ce cas également, on peut donc observer un processus graduel de standardisation du répertoire: moins de sections plus souvent répétées, et moins de variations à l'intérieur de chaque section. Ce processus, du reste, correspond à la nouvelle fonction d'identification de la musique et remplit plus spécifiquement la double fonction de déterminer et renforcer le sens d'identité ethnique et culturelle pour les Khmers-américains, et de déterminer une identité reconnaissable par les non Khmers à l'intérieur de la société multi-ethnique des Etats-Unis.

Plus la musique est répétitive et reconnaissable dans certaines de ses composantes essentielles, plus elle remplit sa fonction. Donc, on ne peut pas attribuer sans autre une valeur négative à ce processus de standardisation. Au relatif appauvrissement de la forme musicale et des modalités de variation correspond un renforcement de la reconnaissance et de la caractérisation de la musique.

Différences musicales et stratification sociale

Ces différences dans les usages de la musique et dans les répertoires exécutés sont dues, avant tout, à la migration des réfugiés khmers, éloignés de leur mère patrie et à leur intégration à la société des Etats-Unis. Mais, il existe aussi des diversités dans les fonctions et dans les usages de la musique et des diversités entre les différents groupes sociaux à l'intérieur desquels s'articule la communauté khmère de Washington, D.C. La communauté peut en effet se diviser en deux catégories distinctes: d'un côté les Khmers arrivés aux Etats-Unis en 1975 après la chute du régime du général Lon Nol, soutenu par les Américains. Ce sont les soi-disant réfugiés de la «première vague», installés depuis plus de temps, relativement aisés, avec une certaine maîtrise de la langue anglaise puisqu'ils étaient associés aux Américains déjà au Cambodge. La seconde vague de réfugiés, beaucoup plus nombreuse, est arrivée au début des années 1980, après la chute du régime des Khmers Rouges, en passant par les camps de réfugiés de Thaïlande. Cette seconde vague est composée de réfugiés d'origine paysanne, pauvres et sans aucun contact préalable avec la culture et la langue américaines. De telles différences se reflètent aussi dans la dispersion géographique des réfugiés, avec ceux de la première vague établis principalement dans la banlieue de Washington en Virginie et ceux de la deuxième vague en majorité dans les faubourgs du Maryland.

La distinction entre les deux classes se note également d'un point de vue musical. Alors que pour les réfugiés de la première vague, beaucoup plus intégrés dans la société américaine multi-ethnique, la musique traditionnelle khmère est utilisée toujours plus comme un facteur d'identification sociale et culturelle, elle reste encore souvent une nécessité pour les réfugiés de la seconde vague. Pour eux, durant les rituels de noces et de possession la musique est un élément indispensable pour pouvoir continuer leur vie selon des schémas traditionnels dans leur nouveau milieu. La musique est fonctionnellement liée à chaque cérémonie et, dans ce cas, il n'y a aucune préoccupation d'intégration ou

d'adaptation à la nouvelle société américaine, mais la volonté de conserver leurs propres traditions[14]. Ces réflexions à caractère sociologique sur la fonction de la musique dans la communauté permettent de « lire » et d'interpréter également les produits sonores et musicaux, car c'est justement au niveau sonore que l'on observe ces différences qui se mêlent ensuite aux facteurs sociaux pour déterminer les processus de transformation. La pure écoute musicale, sans une connaissance des processus sociaux qui la soutiennent et la déterminent, perd son sens et sa direction. Simultanément, l'analyse de comportements et de produits musicaux peut tirer au clair les processus sociaux et culturels, comme cela se voit dans la recherche sur cette micro-communauté musicale.

Un autre aspect qui mérite d'être souligné est de nature dynamique, c'est l'accentuation du rôle d'identification avec le temps et la marginalisation du rôle de la nécessité. Au fur et à mesure que passent les années et que la communauté khmère s'intègre dans la société américaine, le « besoin » d'avoir de la musique traditionnelle pour mener sa propre vie diminue, alors que le rôle de la musique comme emblème subsiste et se renforce. Un tel processus, même s'il est beaucoup plus rapide, est décrit par Miller au sujet des Laotiens émigrés aux Etats-Unis (Miller 1985)[15].

Des ressemblances émergent aussi dans le processus décrit par Reyes Schramm à propos des réfugiés vietnamiens dans le New Jersey (1986; 1989). Dans ce cas, la musique adoptée est la *popular music*, résultant d'un syncrétisme entre éléments vietnamiens et occidentaux: «The special ornamentation of sung melodic lines, specifically in solo and recitative sections, the adherence to unison singing by vocal ensembles, and the strong tendency toward pentatonicism to which harmonic usage was frequently subordinated, argued against identification as Western. At the same time, Western harmony had an indeniable impact particularly in the instrumental parts» (Reyes Schramm 1986: 96).

Dans ce cas également, il s'agit de formes musicales dont la fonction est de définir une « vietnamité » à l'intérieur de la société des Etats-Unis, même à travers la musique: «Given a situation where Vietnameseness is either to be deliberately maintained or accepted as a function of culture contrast in the American context, it is almost inevitable that the expression system retains traditional values» (Reyes Schramm 1986: 99). Pour diverses raisons, analysées par l'auteur,

---

[14] Durant le séminaire de Venise, Jean-Michel Beaudet a relevé comment l'on pourrait établir plutôt une distinction entre musique interne/externe. Il y a aussi cette dichotomie certainement présente mais pas tout à fait coïncidente. On peut effectivement jouer également dans une perspective interne pour une auto-affirmation d'identification, même d'une classe sociale sur une autre, comme par exemple dans le cas de la réception de mariage citée précédemment. Il y a certes la composante de présentation de sa propre culture et identité à l'extérieur, mais aussi une exigence toute interne: celle d'exécuter un certain répertoire lié au palais et à la cour, afin de signaler une classe sociale déterminée à *l'intérieur* de la société khmère. Cela signifie qu'il y a des facteurs internes d'identification qui ont leur poids, surtout dans des sociétés complexes et stratifiées, et qui sont d'autant plus accentuées face à la complexité de la société.

[15] Catlin, dans son étude sur les communautés Hmong réfugiées aux Etats-Unis, relève également un rôle similaire de la musique dans les processus d'acculturation et d'adaptation des communautés de réfugiés (Catlin 1985).

la musique traditionnelle en tant que telle est absente dans ce cas, au contraire de ce qui se passe avec les Khmers de Washington, D.C. Il s'agit de processus de transformation déjà initiés au Vietnam même et qui ont subi une accélération parmi les communautés de réfugiés.

Si une tendance commune peut donc être observée à l'intérieur des communautés de réfugiés du Sud-Est asiatique aux Etats-Unis, qui permet d'affirmer que la musique devient toujours plus un facteur d'identification et toujours moins une nécessité, on peut noter également des différences dans le rôle joué par la musique dans ces processus. Pour les Khmers, et non seulement à Washington, mais aussi au Minnesota et en Californie, la musique semble avoir une fonction et un rôle beaucoup plus importants qu'auprès d'autres communautés, de sorte que la musique traditionnelle semble avoir survécu plus longtemps et avec une force et une présence plus grandes que dans d'autres cas. Les publications didactiques et les corpus de chants et mélodies parus ces dernières années constituent une autre indication de la continuité de la présence de la musique dans les communautés khmères des Etats-Unis (Catlin 1992; Sam et Shehan Campbell 1991)[16]. La «musicalité» particulière des Khmers fait de la musique le lieu privilégié pour l'adaptation et la transformation de la communauté de réfugiés à la nouvelle société d'accueil.

Evalué sur des temps beaucoup plus longs, un tel processus de transformation et d'adaptation, où le rôle de la musique devient essentiellement celui de marqueur d'identité culturelle, peut être observé et relevé dans la communauté italo-américaine de Baltimore. Cette communauté, constituée en priorité par des Abruzzais et des Siciliens, est installée à Baltimore depuis le début du siècle. Elle est désormais bien intégrée, si bien qu'elle a donné un maire à la ville.

La présence italienne est un trait caractéristique de Baltimore, avec en évidence les restaurants de Little Italy, près du centre de la ville et de son élégant Inner Harbour. Pour les Italo-américains de Baltimore les préférences musicales et les musiques qui les définissent sont pour la plupart des chansons de la fin du XIX^{e} siècle et du début du XX^{e} siècle, avec une préférence pour les chansons napolitaines. Il s'agit d'un nombre limité de morceaux qui ont une caractérisation d'italianité autant pour les Italo-américains que pour les non Italiens. Un exemple de cette stéréotypisation: à une fête d'une banque de Little Italy qui se tenait dans la rue pour donner envie à de potentiels clients d'investir leurs économies dans la banque, des musiciens étaient présents et exécutaient, avec deux violons et un accordéon, les morceaux les plus classique du répertoire «italien»: *Funiculì-funiculà*, *'O sole mio*, diverses tarantelles, etc. En allant parler avec les musiciens durant la pause, j'ai appris avec surprise qu'il s'agissait de juifs russes, qui n'avaient aucune peine à exécuter ce répertoire «italien».

[16] On peut signaler également la récente publication d'un CD enregistré aux Etats-Unis, *Echoes from the Palace. Court Music of Cambodia*. Sam-Ang Sam Ensemble (Music of the World CDT-140), dont le but principal est de servir de support sonore pour les danseurs khmers émigrés qui ne disposent pas de musique en direct pour accompagner leurs danses.

La typisation (et stéréotypisation) sonore des Italiens n'aurait aucun sens dans leur pays, où, en effet, au-delà des stéréotypes, il y a une identité musicale certainement plus variée et complexe. Toutefois, pour les Italo-américains (ou plus précisément, pour les Américains d'origine italienne) ces stéréotypes musicaux fonctionnent comme facteur d'identification par rapport aux autres groupes ethniques dont est composée la société des Etats-Unis.

Cette dernière observation laisse une question en suspens: est-ce un processus typique ou pour le moins caractéristique de la société des Etats-Unis, organisée et structurée avec une forte solidarité sur une base ethnique, ou s'agit-il d'un processus de transformation plus général, que l'on peut relever également en Europe, où la structuration de la société sur des bases ethniques est beaucoup moins forte (je pense, par exemple, au cas de la France) ? Ce type de recherche peut fournir effectivement des informations sur les cultures qui se transfèrent et sur les processus d'acculturation et de transformation, mais aussi sur les sociétés qui accueillent ces réfugiés et sur le moyen, lui aussi culturellement spécifique, de les intégrer. Il s'agit d'un champ d'étude ouvert sur lequel on s'interrogera toujours plus dans les prochaines années, surtout en Europe.

Références

ANG Chouléan
1986 *Les êtres surnaturels dans la religion populaire khmère.* Paris: Cedorek.

BLACKING John
1977 «Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change», *Yearbook of the International Folk Music Council* 9: 1-26.
1986 «Identifying Processes of Musical Change», *The World of Music* XXVIII/1: 3-14.

CATLIN Amy
1985 «Harmonizing the Generations in Hmong Musical Performance», in Nazir A. Jairazbhoy et Sue Carole DeVale, éds. *Selected Reports in Ethnomusicology* VI: Asian Music in North America: 83-97.
1992 *Khmer Classical Dance Songbook.* Van Nuys, CA: Apsara Media for Intercultural Education.

GIANNATTASIO Francesco
1992 *Il concetto di musica.* Roma: La Nuova Italia Scientifica.

GIURIATI Giovanni
1988 *Khmer Traditional Music in Washington, D.C.* Unpublished Ph.D. Dissertation, University of Maryland Baltimore County.
1992 (en collaboration avec Jean-Daniel Bloesch) *Cambodge. Musique de l'exil.* Livret du CD AIMP XXIV VDE-Gallo CD 698.
1993 *Musica tradizionale khmer,* Modena: Mucchi.
1995 «*Pambhlai*: the Art of Improvisation in Khmer Traditional Music». *Cahiers d'études franco-cambodgiens* 5. Phnom Penh Centre culturel et de coopération linguistique, Service culturel de l'Ambassade de France: 24-54.

LORTAT-JACOB Bernard, ROVSING OLSEN Miriam, BEAUDET Jean-Michel
1996 *Penser la musique, penser le monde: vers de nouveaux rapports entre ethnologie et ethnomusicologie,* inédit.

MERRIAM Alan
1955 «The use of Music in the Study of a Problem of Acculturation». *American Anthropologist* 57: 28-34.

MILLER Terry E.
1985 «The Survival of Lao Traditional Music in America» in Nazir A. Jairazbhoy et Sue Carole De Vale, eds. *Selected Reports in Ethnomusicology* VI: Asian Music in North America: 99-109.

NETTL Bruno
1978 ed: *Eight Urban Musical Cultures: Tradition and Change.* Urbana: University of Illinois Press.
1985 *The Western Impact on World Music. Change, Adaptation and Survival.* New York: Schirmer Books.

POREE-MASPERO Eveline
1962-1964-1969 *Etudes sur les rites agraires des cambodgiens*, 3 vol. Paris et La Haye: Mouton.

REYES SCHRAMM Adelaida
1986 «Tradition in the Guise of Innovation: Music among a Refugee Population». *Yearbook for Traditional Music* XVIII: 91-102.
1989 «Music and Tradition: From Native to Adopted Land Through the Refugee Experience». *Yearbook for Traditional Music* XXI: 25-35.

RONSTROM Owe
1991 «Folklor: Staged Folk Music and Folk Dance Performances of Yugoslav in Stockholm». *Yearbook for Traditional Music* XXIII: 69-77.

SAM Sam-Ang, CAMPBELL Patricia Shenan
1991 *Silent Temples, Songful hearts: Traditional Music of Cambodia.* Danbury, CT: World Music Press.
SLOBIN Mark
1992 «Micromusics of the West: A Comparative Approach». *Ethnomusicology* XXXVI 1: 1-87.

STOKES Martin, éd.
1994 *Ethnicity, Identity and Music. The musical Construction of Place.* Oxford/Providence, USA: Berg Publishers.

TURINO Thomas
1993 *Moving Away from Silence: Music of Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration.* Chicago: The University of Chicago Press.

WATERMAN C.A.
1990 *Jùjù: A Social History and Ethnography of an African Popular Music.* Chicago: University of Chicago Press.

RÉSUMÉ

Un des nouveaux enjeux de l'ethnomusicologie est l'étude des changements musicaux et de la transformation de l'«objet d'étude». Les changements affectant la musique des communautés d'immigrants dans les sociétés complexes d'Occident sont à cet égard significatifs. Cet article envisage le cas de la communautés des réfugiés khmers aux Etats-Unis, abordant les changements intervenus au niveau du rôle de la musique: d'une musique traditionnelle considérée comme une nécessité dans la pratique de rituels traditionnels à une musique devenue agent identitaire dans la société multiethnique américaine. Ce changement implique des transformations, tant dans les pratiques musicales que dans la musique elle-même.

ABSTRACT

Music as necessity, music as cultural identity. The Khmer refugees in Washington, D.C. *One of the* nouveaux enjeux *of ethnomusicology lies in the study of musical change, and in the transformation of the 'object of study'. In this perspective significant are the musical changes among communities of immigrants in Western complex societies. The article considers the case-study of a community of Khmer refugees in the United States, discussing change in the role of music: from traditional music as a necessity to carry on traditional rituals, to music as a provider of cultural identity in the multiethnic American society. This change implies transformations in the performing practices and in the music itself.*

NUSRAT FATEH ALI KHAN
le *qawwali* au risque de la modernité[1]

Pierre-Alain Baud

Singing Bouddha à Tokyo, Falstaff du Qawwali à Paris, Quintessence du chant humain à Tunis, Voice of Ecstasy – Spirit of Islam à Londres ou New-York..., la renommée planétaire du chanteur pakistanais Nusrat Fateh Ali Khan saisit, éblouit, interroge..., questionnant notre modernité tout autant que nos propres émois. Grand maître d'un chant soufi indo-pakistanais séculaire, le *qawwali*, voici qu'il fait désormais résonner jovialement et avec un succès foudroyant le nom d'Allah sous toutes les latitudes. Avec quels glissements ? Qu'en est-il d'un *qawwali* rituel désormais livré avec passion au succès du monde ? Happé par le tourbillon de la World Music, aurait-il perdu tout sens en chemin ?

Matinée d'automne. Gare SNCF de Tours. Quai direction Saumur. Il était là, ce Singing Bouddha du Théâtre de la Ville de Paris, attendant la correspondance qui l'emmènerait avec ses musiciens vers l'Abbaye de Fontevrault pour ses dernières représentations françaises de l'année. Faste coïncidence: spectateurs éblouis et intrigués lors de son passage à Paris, nous allions justement en cette abbaye, nous confronter une nouvelle fois à la fabuleuse liberté de son chant.

Le choc de la rencontre fut brûlant. Paroles d'amorce incertaines et vibrantes, peu à peu devenues dialogue dense à l'ombre du prieuré. Amples échanges entrecoupés de vocalises inopinées, de silences éblouissants, de regards de feu... Magie du personnage, à portée de main et s'échappant sans cesse pour nous lacérer d'émotions.

A la suite de ces quelques journées passées ensemble à Fontevrault, il m'invita à le suivre dans sa tournée en Italie, puis à le retrouver chez lui au Pakistan. J'y découvris alors l'étonnante multiplicité du personnage, énigmatique et bon enfant, colossal et tranquille, halluciné et ordinaire, le même qui embrasait des myriades d'auditeurs à Lahore, Paris, Florence, Tokyo ou New-York, traversant allègrement barrières linguistiques et culturelles, générations ou classes sociales.

Des années plus tard, après l'avoir accompagné dans nombre de ses tournées, je demeure toujours fragment de ce public ébahi par le vertige de sa voix: sans comprendre les arcanes de son chant, une résonance intime m'intrigue et me

---

[1] Une première version de cet article a été publiée dans la revue *Dong Fang*, volume 1. Eurasiatique de Presse et d'Editions, Paris, été 1995

bouleverse, dès qu'il s'assoit en tailleur sur scène et lance à l'écoute du monde son chant d'amour fou au divin...

Par sa voix et son charisme, le *qawwali*, traditionnellement destiné à un noyau de dévots et de mystiques musulmans du sous-continent indien, a essaimé vertigineusement, conquérant des publics fort bigarrés en Europe, aux Etats-Unis, dans le monde arabe, au Japon, en Australie, au Brésil. Ses enregistrements se comptent par dizaines, ses concerts aux quatre coins du monde par centaines, ses ventes de cassettes par millions. Consacré star au hit-parade des musiques du monde, il joue régulièrement à guichets fermés au Théâtre de la Ville de Paris ou au Town Hall de Broadway, enregistre avec le chanteur de rock Peter Gabriel, interprète la Passion dans le fort polémique film de Martin Scorsese, « La dernière Tentation du Christ », intègre des instruments électriques dans certains de ses concerts...

Au Pakistan, il enflamme les fakirs errants qui explosent en transe incandescente à son chant lors des *urs*[2] soufis les plus prestigieux. Le petit peuple des rues punjabies à la ferveur bigarrée le vénère comme un maître bénéficiant d'une grâce divine. Ses prestations publiques provoquent de saisissants mouvements de foule, l'offrande d'ahurissantes pluies de billets de banque et... l'anxiété des forces de sécurité. Sa voix, sa foi, embrasent la soirée de l'Aïd à la Télévision pakistanaise, et la moindre échoppe de musique de Lahore résonne de son chant. Les familles bourgeoises se targuent de l'inviter en concert privé lors de leurs mariages, les officiers de l'armée dans leur garnison. Il inaugure en compagnie du Premier Ministre les cérémonies de la fête nationale pakistanaise, sa voix inspirée affecte même les dirigeants de grandes firmes multinationales qui le convient régulièrement à leurs fêtes d'entreprise, et l'on parle de l'impression d'un timbre de 5 roupies à son effigie...

Sur les cinq continents, il bouleverse une diaspora pakistanaise à l'âme ravivée, éblouit les fans de World Music, trouble les curieux, ébranle les spiritualistes, fascine les branchés... Prodigieuse multiplicité du personnage, trait d'union déjà mythique entre tradition et modernité, Orient et Occident, sacré et profane. « On n'échappe pas à la ferveur de Nusrat » prévient Alain Swietlik : « Comment résister à une telle force de certitude, comment faire face à un tel déferlement de passion ? Comment ne pas croire à un amour aussi fou, comment ne pas se laisser emporter par une joie aussi outrée ? ... Nusrat n'a pas appris à chanter pour louer Dieu, il est né pour chanter Dieu... Nusrat, c'est la ferveur religieuse poussée à la plus élevée des folies musicales » (Swietlik 1993).

Se laisser pénétrer du feu flamboyant du chant nusratien, expérience personnelle fabuleuse, n'empêche néanmoins pas une interrogation essentielle : qu'induit ce glissement radical d'une pratique lourde de sens dans son contexte originel, vers sa présentation en spectacle payant – et payé – dans des lieux pour le moins profanes de notre Occident ? Un rituel extatique pour initiés, transformé en concert artistique à l'occidentale doté d'une audience le plus souvent fort peu dévote et généralement guère instruite du sens des paroles et du sens originel ?

---

[2] Anniversaire de la mort du saint, considéré comme celui de son union avec Dieu, occasion privilégiée de *samâ'* et d'intenses réjouissances

Fig. 1 : Nusrat Fateh Ali Khan.

L'héritage soufi

Le *qawwali* de Nusrat Fateh Ali Khan s'inscrit dans le tourbillon mondialisé qui traverse désormais une tradition soufie présente dans le sous-continent indien depuis des siècles. Voici plus de sept cents ans, en effet, que le lignage de ce «chanteur élu» (Mortaigne 1991b) projette aux foules embrasées sa poésie d'amour fou au divin. Ses ancêtres arrivèrent d'Afghanistan au XII[e] siècle, suivant leur guide spirituel Sheikh Hazrat, moine et ascète soufi venu propager le message de l'Islam en Inde. A l'opposé des armées arabes, turques et mongoles qui conquirent la région au fil du sabre avec leur vision orthodoxe d'un Islam rigoriste, ces moines errants souhaitaient diffuser le message d'une foi toute imprégnée de la Voie soufie (*tariqa*) fondée sur l'amour mystique. Voie ouverte au monde où, à la différence des moines chrétiens, leur quête spirituelle ne signifie pas retrait ou retraite – sauf pour des périodes très délimitées – mais intégration du sacré dans tous les plans de l'existence : «le mystique se sent l'être le plus libre du monde et, dans son détachement matériel, le plus résolu à le transformer» (Chevalier 1964 : 66) Voie ésotérique aussi, qui cherche à découvrir l'aspect intérieur, caché (*batin*) de toute réalité, derrière l'aspect extérieur apparent (*zahir*).

Voie initiatique enfin, où le disciple, guidé par un *sheikh*, *murshid* ou *pir*, aspire à réaliser des «états de conscience toujours plus intérieurs, jusqu'à l'extinction de sa propre conscience en Dieu»...

Plus que la simple connaissance de Dieu, c'est bien l'expérience intime de la divinité en soi qui anime en effet la quête de ces ascètes. Le soufisme, cette «conspiration du sensible et du spirituel» pour Henri Corbin, souligne l'intime parenté entre Dieu et sa création, l'être humain, alliance vitalisée par la force de l'amour mystique (*muhabat*) qui s'exprime à travers deux chemins complémentaires: en premier lieu les efforts conscients de l'homme vers Dieu pour franchir, sous la direction d'un guide spirituel, les différentes étapes du rapprochement avec Lui – les *maqamat* –; mais bien aussi l'épanouissement extatique, intuitif, issu de l'illumination divine (*hal*) menant à l'union ultime avec le Créateur: «L'essentiel du soufisme ne peut pas être appris. On ne peut l'atteindre que par l'expérience directe, l'extase, la transformation intérieure», nous lance au XII[e] siècle le lumineux théoricien du soufisme Al Ghazali (*cit.in* Burckhardt Qureshi 1986: 81).

Or, dans le sillage du fameux Jalaluddin Rumi, fondateur de l'ordre des Derviches tourneurs de Konya en Turquie, l'une des voies privilégiées de cette illumination divine des soufis sera le *sama'*, concert spirituel d'où émergera en Inde le *qawwali*. Lors de cette fête de l'âme, l'écoute approfondie doit mener le coeur averti à l'extase, à l'expérience vécue de la divinité *ma'rifat*: « La musique n'est plus un but, elle est un véhicule. Le chant n'est plus une fin, il est un transport, une voie vers le divin «, nous livre Rumi.

Tôt instruits des langues et coutumes prévalant dans l'Inde d'alors, certains moines soufis comme ceux de la confrérie Chishtiyya – disciples de Mohiuddin Chishti, vibrant ascète venu d'Iran au XII[e] siècle – avaient vite senti le rôle primordial de la musique et de la danse dans la prière et le culte hindous. Depuis les chants védiques antérieurs à notre ère, jusqu'aux *bhajan* et *kirtan* toujours extrêmement vivants de nos jours, la dévotion hindoue s'est en effet singulièrement cristallisée autour de la musique, voie privilégiée de communication avec le divin...

La rencontre de deux mondes

S'agissant de convertir ces populations, de les rendre sensibles au message de l'Islam, il importait dès lors de pouvoir capter leur attention et leur adhésion grâce à cette musique vers laquelle convergeaient tant d'intuitions. La probité des ascètes soufis, leur action sociale, le message égalitaire de l'Islam accueillant toute communauté sans aucune discrimination – à l'opposé des prêtres brahmanes qui interdisaient l'accès du temples aux hindous de basse caste – avaient déjà largement contribué à créer un mouvement de sympathie populaire à leur égard. Mais, avant de se convertir, fallait-il encore partager de mêmes émotions.

Certains maîtres comme Mohiuddin Chishti semblent alors s'être inspirés d'une forme musicale issue du Khorasan, en Perse, chez les chanteurs nomades,

où la voix du chanteur est accompagnée par le rythme des claquements de main du reste du groupe. Rencontrant l'extrême richesse musicale indienne, ces moines entrelacèrent dès lors leurs propres traditions musicales aux mélodies et aux rythmes locaux dans leur pratique du *sama'*.

Le fécond syncrétisme amorcé par les premiers soufis sera formalisé au XIII[e] siècle par le prodigieux génie d'Amir Khusrau, disciple de Nizamuddin Auliya, saint soufi de Delhi de la lignée de Mohiuddin Chishti. Fascinant poète et musicien, ce fut lui qui systématisa le plus finement l'alliance des différentes traditions musicales arabe, turque, persane et hindoustanie. Vénéré comme le père du *qawwali*, il structura les ébauches des premiers moines soufis en une forme musicale syncrétique, distincte et flexible, à même de véhiculer le message d'une poésie mystique dont il enrichira magnifiquement les compositions. Aujourd'hui encore, la base traditionnelle du répertoire des *qawwal*, musiciens de *qawwali*, demeure singulièrement marquée par la poésie d'Amir Khusrau. Celle-ci inclut, dit-on, plus de cinq cent mille vers où les références au plaisir, à la beauté ou à l'amour divin et profane reviennent en vagues, plaintives ou déchaînées, envahissant le coeur et ouvrant la voie à la transe.

Les ancêtres de Nusrat Fateh Ali Khan illuminent donc depuis bien longtemps, les regards des *fakir* et autres *malang* errants des sanctuaires soufis du sous-continent, les enivrant de la saveur des poèmes d'Amir Khusrau, de Bullhe Shah ou de Madho Lal Hussein, écrits en farsi, hindi, urdu, punjabi...: cris d'amour au divin qui résonnent singulièrement dans l'expérience de chacun et sont projetés dans un exaltant maelström musical. Musique vibrante, ciselée par un choeur d'hommes sur des claquements de mains «réguliers et rapides comme les battements de coeur d'une fiancée s'apprêtant à rencontrer l'être aimé» (Catella 1993: 14)[3].

Les générations de *qawwal* se succèdent au fil des siècles, témoins d'une foi populaire qui se cristallise peu à peu autour des *mazar*, sanctuaires-mausolées où reposent les grands saints soufis pieusement vénérés: lieux d'accueil et lieux de vie pour une myriade de dévots et de pèlerins; havres de répit et de prière ouverts à tous, musulmans, hindous, sikhs...; espaces de prédilection des *qawwal* au chant d'amour fou, des *sama'*, des extases indicibles...

Pièces maîtresses de la religiosité populaire, les *mazar* deviennent lieux de pouvoir, drainant richesses et influences. Ils attirent même certains souverains éclairés, tels Akbar, fondateur de l'empire moghol, et l'inspiré Dara Shikoh, qui se rendaient régulièrement au *mazar* de Mohiuddin Chishti à Ajmer dans le Rajasthan et vécurent intensément leurs propres expériences mystiques. Mais ces sanctuaires peuvent tout autant se muer en lieux de contre-pouvoir, quand le souverain – comme Aurangzeb ou Babor – se replie sur un Islam orthodoxe, crispé face aux hindous et intolérant envers la musique, pratique jugée blasphématoire à l'égard de la *charia*.

---

[3] Dans les poèmes soufis, le symbole récurant de la fiancée, à laquelle poètes et auditeurs s'identifient, permet de suggérer de multiples états d'amour: ivresse, désespoir, doute, abandon dans l'être aimé...

Un *qawwali* national

Ce fut cependant l'émergence du Pakistan qui semble avoir véritablement happé le *qawwali* dans le tourbillon qui le projette actuellement aux quatre coins du monde. Le nouvel État pakistanais souhaitait en effet forger une identité nationale qui rassemblerait l'immense diversité des populations composant le pays. L'appartenance majoritaire à l'Islam étant le seul dénominateur commun face à l'Inde rivale, les expressions issues de la sphère musulmane furent dès lors utilisées à des fins éminemment nationalistes par le nouvel État.

Ainsi, alors que le *qawwali* était essentiellement resté au cours des siècles une musique rituelle jouée dans les sanctuaires soufis au cours des *sama'*, on l'intégra désormais comme élément distinctif d'une culture nationale pakistanaise en formation. Les *mazar* les plus renommés et leurs importantes ressources passent sous le contrôle d'un Etat qui organise par ailleurs des «Festivals de culture pakistanaise» où sont invités sommités nationales et représentants d'autres contrées. Les reporters de Radio Pakistan, véritable Ministère de la culture, sillonnent les campagnes et les sanctuaires, enregistrant les meilleurs groupes de *qawwal* que l'on commence à entendre sur les ondes. De grandes voix du *qawwali* émergent, comme les frères Sabri ou Aziz Miah, et se voient de plus en plus fréquemment proposer des engagements pour des concerts privés ou publics laïcs, élargissant dès lors leur renommée proprement artistique. Les enregistrements vinyle puis cassette, accessibles à tous, permettent de reproduire à la demande les émotions ou le plaisir vécu lors de l'écoute initiale en concert, à la radio ou à la télévision. Le style *qawwali* se diffuse avec un bonheur très mêlé, dans le cinéma pakistanais et ses films mouvementés «aux beautés en jean loukoum, trémolos glissants et bandits moustachus émoustillés...», comme le croque savoureusement Jean-Pierre Thibaudat (1989). Certains psychiatres locaux prônent même de nos jours une thérapie *qawwali* «s'appuyant sur l'émotion violente et les transes que provoque cette musique passant d'une ligne mélodique suave à des rythmes furieux, dans d'incroyables accélérations» nous confie encore le journaliste qui poursuit d'un clin d'oeil complice: «Ceux qui ont assisté à un concert de Nusrat savent ce que ces faibles mots suggèrent...»

La trace du père

C'est dans ce mouvement d'émergence nationale et de sécularisation que se signalèrent dès les années 1930 les frères Fateh et Mubarak Ali Khan, père et oncle de Nusrat. Issus du prestigieux lignage de *qawwal* afghans disciples de Sheikh Hazrat, il s'agissait d'artistes rompus aux arcanes des traditions classique et populaire de la musique indienne. Leur renommée dépassait déjà largement les cercles soufis de leur Punjab natal. Evoluant librement entre les saveurs des *ghazal*, les résonances intimes du *dhrupad*, la flamboyance du *khyal* et l'ivresse

des poèmes soufis, ils contribuèrent notablement à ériger le *qawwali* en art à part entière visant «l'horizon global d'une audience nationale aussi bien qu'internationale où on l'acclame depuis lors comme la musique dévotionelle, inspiratrice et inimitable du Pakistan», ainsi que le proclame fièrement le musicologue de Radio Pakistan M. A. Sheikh (1993: 18).

Participant pleinement aux luttes de son temps, le père de Nusrat s'était largement fait reconnaître en harmonisant et interprétant de nombreux couplets du fameux poète Allama Iqbal, chantre de la nation pakistanaise. Parallèlement au répertoire de *qawwali* classiques, il ne tarda pas à composer lui-même des chants patriotiques qui devinrent singulièrement populaires: son *qawwali* «*Muslim hay to Muslim League mein Aa*» («Rejoignez la Ligue musulmane si vous êtes musulman») fit ainsi rapidement le tour du sous-continent.

La partie orientale du Punjab étant dévolue à l'Inde indépendante lors de la partition de l'Empire des Indes britannique, ce prolifique musicien immigra avec sa famille au Pakistan, dans la région de Faisalabad. Engagé par Radio Pakistan, il parcourut dès lors sans cesse le pays avec son frère Mubarak et leur groupe de *qawwal*, élargissant peu à peu l'audience traditionnelle des sanctuaires et contribuant à propager un *qawwali* national. Son art ayant bien mérité du Pakistan, il recevra des mains du Premier Ministre la décoration devenue prestigieuse au fil des ans de «Pride of Performance», et se rendra même en Iran à la fin des années 1950, invité par le Shah.

Si Fateh Ali Khan avait puissamment contribué à ouvrir la voie d'un *qawwali* artistique *extra muros*, ce sera son fils Nusrat qui lui donnera ses lettres d'ambivalente noblesse moderne.

Pourtant, selon son père, ce fils aîné né pratiquement avec le pays en 1948 devait être isolé d'influences musicales directes afin qu'il puisse suivre des études de médecine. La conscience de la rudesse d'un statut de musicien traditionnellement mésestimé dans la culture punjabie – en dépit du fait que ceux-ci avaient parfois accès aux plus hauts échelons de la société – ne devait pas être étrangère au voeu de Fateh Ali Khan.

Mais c'était vouloir ignorer la «bonne étoile» (Aubert 1991a: 160) sous laquelle était né le petit Pervez, son nom de naissance. Alors qu'il était encore très jeune, un moine soufi de passage en la demeure familiale avait déjà demandé à son père de changer le nom de l'enfant: désormais, il devrait s'appeler Nusrat, qui signifie «succès». Et comme l'on ne peut contrer la voix d'un ascète errant... Obtempérant plus tard à l'insistance d'un Nusrat adolescent taraudé par la musique, son père consentit à l'initier quelque peu aux rudiments d'un art vocal et musical... qu'il perfectionnera en cachette. Mais ce ne fut qu'au cours de l'année de ses seize ans, alors qu'il dut remplacer au pied levé un musicien de son père, qu'à l'ébahissement général, il fit preuve pour la première fois en public de sa fabuleuse maîtrise et de son inépuisable ingéniosité musicales. Son père se dédit alors, mais... mourut peu de temps après, laissant inachevée la formation qui fut poursuivie par son frère Mubarak.

Shahenshah-e Qawwal

La saga nusratienne proprement dite commence alors: peu de temps après le décès de son père, ce dernier lui apparaît dans un songe, lui enjoignant de chanter avec lui dans le *mazar* du grand Mohiuddin Chishti à Ajmer en Inde. Ce privilège fort improbable pour un très jeune *qawwal* pakistanais se réalisera pourtant peu après, lors d'un pèlerinage en Inde. Puis, au Festival de musique de Radio Pakistan en 1965, auquel participait le *nec plus ultra* des musiciens et critiques du pays, le producteur éberlué du génie inventif d'un Nusrat encore au second plan interrompt les répétitions et demande au chef du groupe familial d'alors de le laisser mener le chant. Ce fut un triomphe... Quelques temps plus tard, à l'occasion du mariage du fils de l'idole du cinéma indien Raj Kapoor, alors que Nusrat est encore inconnu en Inde et que les invités accueillent avec indifférence ce *qawwal* d'une province pakistanaise, quelques respirations plus tard, l'audience éblouie vénère en lui le nouveau «*Shahenshah* (roi suprême)-*e Qawwal*»... Puis, à l'aube des années 1980, viendront les premières tournées dans la diaspora pakistanaise en Scandinavie et en Angleterre. Partout, la magie du chant nusratien déferle sur des audiences orientales conquises.

Dans un tourbillon ascendant, à l'heure d'une diffusion croissante des musiques du monde sous nos latitudes, suivra alors la découverte internationale du prodigieux génie de Nusrat. Par la grâce de quelque festival de musique pakistanaise à Islamabad et de l'écoute impromptue d'une cassette de bazar, une poignée d'amants de l'art musical d'Orient, esprits éclairés éblouis par le chant halluciné de ce «pacha du *qawwali*» (Azoulay 1993: 60), l'inviteront dans les temples séculiers de nos contrées du Nord: il participera ainsi au festival Womad de Peter Gabriel durant l'été 1985 et, quelques semaines plus tard, présentera son premier concert au Théâtre de la Ville de Paris qui le propulsera dans toute l'Europe, au Maghreb, aux Etats-Unis, au Brésil...

Vertige d'un succès planétaire... Le *qawwal* Nusrat Fateh Ali Khan est devenu une star. «Considérable. Adulé comme Oum Khalsoum, inventif comme Miles Davis, enivrant comme le vent, gros comme deux Orson Wells. A Karachi, à New-York (émoi dans le milieu rock), au Théâtre de la Ville..., Nusrat balafre les coeurs les plus rétifs» (Thibaudat 1989). Une «jubilation communicative» (Aubert 1991a: 159) s'instaure entre Nusrat, son groupe de musiciens et le public, tous les publics: joie dionysiaque, sensualité faste, fascination qui rassemble, qui subjugue «à en perdre la tête..., nous prodiguant l'essentiel de ce que peut, de ce que doit être le chant humain..., un chant giclant comme une vérité mastodonte... qui nous plonge, le récital durant, dans un état proche de l'hébétude» (Tébourbi 1994: 12). Désarçonnants émois journalistiques...

Ne nous y trompons pas, cependant, remarquent certains: «Il ne chante pas pour nous, et nullement pour notre plaisir», assène Alain Swietlik, «il chante l'amour de Celui vers lequel tout est attiré. L'amour de, l'amour vers, l'amour qui est. Amour proclamé, amour réclamé... Le chant de Nusrat n'invite pas, il entraîne. Bien plus qu'il ne vous donne, il vous prend...» (Swietlik 1993). Dans la tradition soufie, le chant et la musique restent en effet avant tout expressions

Fig. 2 : Nusrat Fateh Ali Khan et son ensemble.

d'une louange, d'un cri d'amour au divin, un don, une offrande directe:. « Quand je donne un concert, pour moi, c'est comme si le public n'était pas là. Dès que je commence à chanter, je suis immergé dans ma musique et il n'y a plus que cela qui existe...», évoque-t-il, ajoutant: «Grâce à mes ancêtres, je peux transmettre le message qu'eux-mêmes transmettaient et me mettre à votre service pour vous y rendre sensible» (Dupont 1988).

Mais de quelle nature est le message saisi par l'audience actuelle, multiforme, de Nusrat ? S'étant glissé dans un champ artistique le plus souvent fort éloigné de son cadre et de sa raison d'être d'origine, son *qawwali* touche dorénavant un public – pakistanais ou international – beaucoup plus vaste que le cercle initial des dévots et des *fakir* fidèles des sanctuaires et de leurs *sama'*. La relative sécularisation du *qawwali* depuis une cinquantaine d'années avait certainement déjà préparé le terrain, mais Nusrat, par son succès mondial, en a singulièrement amplifié l'enjeu. Les traditionalistes crient au sacrilège, les modernistes insistent sur l'adaptation à notre siècle, les fidèles sur l'expansion planétaire des louanges au prophète et les critiques occidentaux sur le jaillissement d'une nouvelle esthétique... Que reste-t-il donc du sens originel du rituel *qawwali*? Quelles distorsions, créations, métissages s'opèrent-ils au fil des représentations dans un milieu non traditionnel ? Et quels changements interviennent en retour, au Pakistan, dans la proposition des musiciens, dans la composition, la nature, les attentes du public ?

Une écoute planétaire

Pour la première fois peut-être dans l'histoire du monde, nous avons la chance inouïe de pouvoir accéder à l'ensemble des traditions musicales qui trament notre planète. Mais cette fascinante opportunité porte aussi en germe un risque très sérieux de nivellement des multiples identités singulières de notre monde. Faut-il que les musiques du monde perdent leur âme pour accéder à la modernité ?» s'interrogeait récemment un quotidien parisien. «Dans les laboratoires du syncrétisme universel que sont les studios parisiens ou londoniens, les apprentis-sorciers des temps nouveaux disposent en effet d'à peu près tous les composants acoustiques imaginables» nous avertit Laurent Aubert (1991c). Le *sampler,* ou échantillonneur, petit prodige électronique, peut reproduire tous les sons offerts à son appétit: sans saveur et homogénéisés, mais alimentant toutes les prospections musicales possibles. Le *world beat,* cette boîte à rythmes fort courue des studios anglo-saxons – et dès lors peu après des nôtres – a déjà happé nombre de musiciens africains qui sont tentés de sacrifier certaines aspérités de leur musique pour s'adapter au public, ou plutôt au marché d'une sono mondiale en expansion.

L'apprenti-sorcier Nusrat ne proteste-t-il pas lui même dans la brochure accompagnant le CD «Mustt Qalander» enregistré avec le label Real World contre le remixage initial réalisé par les studios de Peter Gabriel qui coupait certains vers de ses poèmes en deux, supprimant la seconde partie ou l'accolant à un tout autre moment du morceau? Et que dire de l'enregistrement suivant, «Shahbaaz», où son *qawwali* auparavant insouciant de nos règles habituelles de couplets et refrains «a pris de la graine d'Occident» (Mortaigne 1991a) ? Et du tout récent «Night song», produit par Mickael Brook et «conçu comme un disque pop (où) les boucles rythmiques, les fluides synthétiques imprégnant les mélodies, les guirlandes de guitares, la batterie en font un produit adapté aux normes d'écoute du public occidental»(Dordor 1996: viii), affadissant terriblement son prodigieux délire vocal: «sur Night Song, point d'envol. Ou alors, placé en pilotage automatique»(ibid: viii).

Or, n'est-ce pas Platon qui, dans sa République, avertissait que «jamais en effet, on ne porte atteinte aux formes de la musique sans ébranler les plus grandes lois des cités» (*cit. in* Aubert 1991b: 12). Fait social total qui exprime à la fois et d'un coup toutes sortes d'institutions religieuses, juridiques, morales, économiques, la musique est inscrite au coeur des identités propres de chacun. Trop l'adapter à un marché dominé par une poignée de compagnies d'enregistrement anglo-saxonnes ne porte-t-il pas en germe un gris nivellement de ces singularités *toutcouleur*? Un fonctionnaire des Nations Unies cité par l'écrivain Pierre Legendre n'annonçait-il pas, prophétique, à propos des gesticulations de *sauvages* africains: «Quand les nègres en auront fini avec leurs danses, ils seront mûrs pour l'industrie...» (Legendre 1978). En est-on si loin pour la musique ? De gré ou de force, via les migrations historiques, les aventures coloniales ou l'esclavage, le métissage des peuples a bien évidemment commencé dans la nuit des temps, et avec lui celui de la musique. Le XX^{e} siècle, avec le jazz, le rock, le tango ou le reggae, n'a fait que poursuivre ces grands courants d'échanges, mais en les

accélérant singulièrement et en risquant de contaminer peu à peu le noyau même de l'originalité de ces musiques.

Comme tout fait de communication, la musique est langage et pratique sociale: langage développant des références qui entrent en singulière résonance avec les codes du – ou des – public(s), et pratique sociale concernant des acteurs socialement situés dans l'ensemble des relations complexes qui animent toute société. Ainsi, si le *qawwali* est fondamentalement immergé dans l'univers du sacré, il n'en a pas moins toujours été aussi traversé par l'épaisseur historique des époques parcourues.

Le prodigieux succès de Nusrat au Pakistan ou dans sa diaspora n'est-il pas un signe que le personnage a su entrer en résonance particulière avec le propre mouvement de sa société ?

Ayant peu à peu imprimé une marque très personnelle à son *qawwali*, et le projetant aux quatre coins du monde, il s'est certainement éloigné d'une reproduction de la forme et du cadre de ces chants tels qu'ils prévalaient encore à ses débuts. Mais n'a-t-il pas en cela simplement accompagné les bouleversements tant sonores que sociaux de sa société aux prises avec une mondialisation accélérée ?

Le pouvoir des *mazar* dans la réalité sociale et l'imaginaire collectif pakistanais n'est-il pas sérieusement écorné par l'entrée du Pakistan dans la déferlante moderne ? Emigration massive de millions de pakistanais, développement de nouvelles classes de pouvoir, laïcisation des modes de vie, émergence de nouvelles légitimités médiatiques et notamment télévisuelles. Dans cette situation, argumentent les modernistes, confiner le *qawwali* à son lieu d'origine ne risquerait-il pas de le couper de ces lames de fond qui animent la société pakistanaise de cette fin de siècle, pour n'en faire progressivement qu'un reliquat folklorique destiné à des générations vieillissantes ?

Par ailleurs, maintenir la vision d'une forme « traditionnelle », donnée et figée du *qawwali*, ne serait-ce pas méconnaître l'histoire musicale d'un genre qui a toujours évolué, n'intégrant ainsi que récemment l'harmonium aux dépens du *sarangi* ou les *tabla* à la suite du *dholak*? Et ne serait-ce pas ignorer les bouleversements sonores récents qui affectent l'écoute collective pakistanaise de plus en plus traversée d'ondes musicales importées ? Si « la responsabilité du musicien traditionnel est de manifester en termes sonores la norme de la société » (Aubert 1991a: ix), la norme se nuançant ou captant de multiples autres saveurs, est-il répréhensible que les réponses données par le *qawwal* Nusrat soient, elles aussi, multiples ?

L'écoute mystique

Jean During nous rappelle que le concert mystique originel, le *sama'* traditionnel, requiert différentes conditions pour se muer en féconde « nourriture de l'âme »: une occasion particulière qui ravive le lien sensible, un moment du jour – ou plutôt du soir, de la nuit – où l'imagination, la concentration, la réceptivité sont moins entravées par de multiples sollicitations extérieures, un lieu propice au

libre « flux de la vie intérieure », et surtout l'union des participants adhérents à la même foi (During 1990 : 58-62). Or ces conditions sont souvent malmenées dans la plupart des concerts de Nusrat : si la plupart des représentations se déroulent effectivement la nuit, les lieux et les conditions ne favorisent pas toujours l'attention requise, et quant à l'union « en coeur et en esprit » des participants, elle est des plus diverses et mouvantes.

Cependant, si ce cadre extérieur favorise singulièrement une qualité d'écoute et d'immersion dans le *sama'*, il ne paraît pas en constituer l'essence première, la qualité primordiale. Le flou sémantique des poèmes soufis résonne déjà singulièrement au creux de chaque auditeur, préservant grâce aux multiples images, symboles, allégories utilisées, la liberté du sujet afin qu'il accède de plein gré au sens qui lui convient. Mais le soufi sait que ce ne sont pas les mots qui rompent la « discipline de l'arcane », la vie mystique seule introduit dans le mystère. « Aucun secret ne résiste à celui qui soulève l'amour, aucun secret ne pénètre en celui qui n'aime pas, malgré des flots de parole » (Chevalier 1964 : 66).

De nombreux soufis, préservant leur relation directe à la divinité, ne souhaitent pas enserrer le potentiel de l'écoute mystique dans un cadre donné. Pour eux, l'essence du *sama'* semble plutôt ressortir de l'état d'esprit des participants, qu'ils soient émetteurs – sources du chant et de la musique – ou récepteurs – audience, public.

Le maître soufi persan du XIII^e^ siècle Shihâbuddîn Suhrawardî nous rappelle que « la musique ne fait naître dans le cœur que les sentiments qui lui sont propres : ainsi, celui dont l'âme est attaché à autre chose que Dieu est incité par la musique aux plaisirs sensuels, alors que celui qui est intérieurement attaché à l'amour de Dieu est amené en écoutant la musique à exécuter Sa volonté [...] Le commun des mortels écoute la musique selon sa nature, le novice avec désir et crainte... [...et] pour celui qui a atteint la perfection spirituelle, pour lui, par la musique, Dieu se révèle sans voile » (*cit. in* Aubert 1991b : 19).

Que le concert ait lieu dans un *mazar* à l'occasion d'un *urs* soufi, pour une garnison du Sindh, dans le salon d'un grand hôtel international, un célèbre théâtre milanais ou un festival de World Music, ce serait donc la disposition, la nature de l'écoute qui primerait. Or quels sentiments peuvent animer le public planétaire de Nusrat ?

Les intentions sont multiples, certainement plus diverses que celles citées par Suhrawardî. Au Pakistan et dans sa diaspora, ses concerts révèlent ainsi des audiences, et des écoutes, très singulières. Ils sont l'occasion pour certaines femmes d'y revendiquer un statut public à part entière, en participant pleinement au don d'offrandes traditionnellement réservé aux hommes ; mais beaucoup d'autres y demeurent ces ombres évanescentes à peine devinées derrière de lointaines tentures. Pour une jeune audience urbaine avide des rythmes forts de sa génération *bhangra*[4], ses représentations offrent un des trop rares espaces

[4] Originellement musique rurale populaire qui célèbre le Nouvel An punjabi et l'arrivée de la moisson, le *bhangra* s'est mué dans les faubourgs britanniques peuplés de jeunes immigrés indo-pakistanais marqués par les rythmes anglo-saxons modernes en cette « première fusion réelle entre leur

autorisés de musique publique, d'exubérance dansée, de joie collective, rebelle. Derrière leurs murs protecteurs, les familles opulentes consument des fortunes en offrandes somptuaires lors de ses concerts, véritable potlatch des temps modernes. Les jeunes bourgeois libéraux ou formés à l'étranger lui demandent de jouer le *râg* Darbari de « La Dernière tentation du Christ » – film circulant sous le manteau au Pakistan –, alors que le peuple de la rue préférera plutôt son retentissant succès « Mustt Qalander » disponible en cassette bon marché dans le bazar...

Même si ses initiatives modernistes – comme ses enregistrements de *qawwali* traditionnels remixés world beat avec le londonien Massive Attack, ou ses concerts avec saxophone et synthétiseur – sont fort discutées, chacun au Pakistan trouve dans l'écoute de Nusrat quelque résonance religieuse, esthétique, sociale, économique, identitaire; même *a contrario* certaines mouvances fondamentalistes qui, foules barbues conspuantes, arrivent parfois à faire annuler ses concerts, blasphèmes selon elles au regard de la *charia.*

Mais *quid* de son audience internationale ? Ce ne sont a priori ni la tradition religieuse, ni la fierté nationale, ni essentiellement la distinction sociale qui nous amènent et nous ramènent, irrésistiblement toujours plus nombreux, vers son chant. Les pistes sont à chercher ailleurs, vers des ailleurs certainement croisés, mêlés, ambivalents. Que privilégier? La consommation exotique, la curiosité interculturelle, une quête renouvelée de spiritualité, un besoin d'Orient, l'écho primordial d'une *musique à pouvoir* jetée cinglante à l'écoute du monde par un interprète hors du commun...? Réponses partielles, partiales, au coeur de notre fracassante et si perméable modernité.

Absorbant toutes ces attentes, Nusrat, quant à lui, chante, capte le grain particulier de chaque audience, le projette dans son offrande. Eponge céleste inspirée, il s'imprègne comme par capillarité des atmosphères particulières, des ambiances acoustiques du lieu il se trouve et, selon le moment ou l'assistance, il en renverra naturellement certaines bribes lors du concert. Il développera des litanies et de longs couplets de poésie mystique lors d'une cérémonie soufie ou évoluera librement sur des vocalises échevelées avec un auditoire étranger; choisira l'accompagnement traditionnel dans un sanctuaire, l'instrumentation électrique lors d'un concert public peuplé de jeunes pakistanais, ou un solo classique pour le public festivalier d'Avignon; improvisera trois minutes, une heure ou une nuit... voltigeant sur l'ambiguïté syncopée des rythmes, surfant sur les vagues successives de la mélodie initiale, la climatisant selon l'inspiration.

Poreux à toute particularité, il est devenu figure emblématique de notre village planétaire, suscitant l'adhésion des auditeurs les plus différents, sans jamais, semble-t-il, se trahir. Métaphore d'une modernité qui bruisse de nos singularités, il nous renvoie à notre propre écoute, à nos désirs, à nos parcours, à nos errances, musardant dans nos émois et révélant ce qui y gît de façon latente. Fabuleux questionnement moderne...

---

style de vie et leurs besoins culturels,(leur donnant) une parole par laquelle ils expriment à leurs compatriotes blancs *qui* ils sont et *ce qu'*ils sont: pas l'insulaire timide et conservateur stéréotypé jusqu'alors, mais de jeunes gens ordinaires aimant les plaisirs de la vie » (Banerji Sabrita 1993: 212)

Références

AUBERT Laurent
1991a *Musiques traditionnelles. Guide du disque.* Genève: Georg Editeur.
1991b *Mondes en musique.* Genève: Musée d'ethnographie.
1991c «La World Music, dernière tentation de l'Occident», *Le Monde* (Paris) 19 octobre 1991.

AZOULAY Eliane
1993 «Le pacha du qawwali», *Télérama* (Paris) 2284, 20 octobre 1993.

BANERJI Sabrita
1988 «Ghazals to Bhangra in Great Britain», *Popular Music* (Cambridge) Vol. 7, N° 2: 207-213.

BONNAUD Christian
1991 *Le soufisme: Al Tasawwuf et la spiritualité islamique.* Paris: Maisonneuve et Larose/Institut du Monde Arabe.

BURCKHARDT QURESHI Regula
1986 *Sufi Music of India and Pakistan. Sound,context and meaning in Qawwali.* Cambridge: Cambridge University Press. (Cambridge Studies in Ethnomusicology)

CATELLA Martina
1993 *Introduction au Qawwali*, Mémoire de D.E.A. en ethnomusicologie. Paris: Université de Paris X

CHEVALIER Jean
1964 «Le moteur spirituel de l'Islam: le soufisme», *Planète* (Paris) N°18.

CORBIN Henri
1986 *Histoire de la philosophie islamique.* Paris: Gallimard.

DE VITRAY MEYEROVITCH
1978 *Anthologie du Soufisme.* Paris: Editions Sinbad (2e édition: 1986)

DEVOS Claire
1995 *Qawwali, musique des maîtres du soufisme.* Paris, Editions du Makkar

DORDOR Francis
1996 «Un homme nommé qawwâl». *«Destination world music», Les Inrockuptibles*, supplément au N° 56. Paris, Mai 1996

DUPONT Jacques
1988 «Entretien avec Nusrat Fateh Ali Khan». Notice des 3 CD *Nusrat Fateh Ali Khan. En concert à Paris.* Vol. 3-4-5. Ocora C 559072-74.

DURING Jean
1988 *Musique et extase, l'audition mystique dans la tradition soufie.* Paris, Albin Michel
1990 «L'autre oreille: le pouvoir mystique de la musique au Moyen-Orient». *Cahiers de musiques traditionnelles*, vol. 3: «Musique et pouvoirs»: 57-78.

INTERNATIONALE DE L'IMAGINAIRE
1995 La musique et le monde», nouvelle série N° 4. Paris, Babel & Maison des Cultures du Monde

LEGENDRE Pierre
1978 *La passion d'être un autre.* Paris: Le Seuil, collection Champs Freudiens.

MATRINGE Denis
1992 «Les particularités du soufisme au Panjab», *Revue de la Société Ernest Renan*, Société Française d'Histoire des religions, N° 40. Paris, Juin 1974

MOLE Marijan
1963 «La danse extatique en Islam». *Les danses sacrées.* Paris, Le Seuil, collection Sources orientales

MORTAIGNE Véronique
1991a «Nusrat Fateh Ali Khan, chanteur élu». *Le Monde.* Paris, 11 juillet 1991.

1991b «Nusrat Fateh Ali Khan: Shahbaaz». *Le Monde*. Paris, 8 novembre 1991.
1993 «Le chanteur élu». *Le Monde*. Paris, octobre 1993
1994 «Qawwali au pays de la samba». *Le Monde*. Paris, juillet 1994

NAYYAR Adam
1988 *Qawwali*. LokVirsa Resarch Centre, Islamabad

SHEIKH M.A.
1993 *Ustad Fateh Ali Khan, a musical genius. In*: brochure sans titre. Lahore.

SWIETLIK Alain
1993 «Nusrat Fateh Ali Khan, le maître du qawwali, musique soufite du Pakistan». Programme de concert au Théâtre de la Ville. Paris, 24-25-26 octobre

TEBOURBI Khaled
1994 «Nusrat Fateh Ali Khan: à en perdre la tête !». *La Presse de Tunisie*. Tunis, 19 juillet 1994.

THIBAUDAT Jean-Pierre
1989 «Nusrat, le Falstaff du qawwali». *Libération*. Paris, 11 novembre 1989.

RÉSUMÉ

La renommée planétaire du chanteur Nusrat Fateh Ali Khan permet désormais d'entendre son chant *qawwali* aux quatre coins du monde, que ce soit en concert, par la voie de ses innombrables enregistrements vidéo, CD et K7, ou des musiques de film à succès qu'il compose et interprète.

Ce faisant, il s'éloigne du cadre originel du *qawwali*, forme musicale chantée depuis le XII[e] siècle dans les sanctuaires soufis de l'Inde du Nord et du Pakistan. Dans ces mausolées, le *sama'*, ou concert spirituel se développant autour du *qawwali*, est traditionnellement conçu comme une opportunité permettant de guider le dévot vers l'extase, expérience vécue de la divinité dans une alliance d'amour mystique.

La pratique séculière de ce chanteur *qawwal* n'est néanmoins pas nouvelle, puisqu'outre les concerts privés proposés depuis très longtemps par la plupart des musiciens de ce genre musical, le *qawwali* a été érigé depuis l'émergence du Pakistan indépendant en élément distinctif de la culture nationale pakistanaise, et à ce titre fortement appuyé par les appareils d'Etat comme Radio Pakistan.

Devenu maintenant pour la diaspora pakistanaise un flambloyant symbole identitaire, enraciné dans la tradition mais aussi projeté dans – et reconnu par – la modernité occidentale, Nusrat Fateh Ali Khan s'est mué en fer de lance de la diffusion internationale d'un *qawwali* aujourd'hui happé par le tourbillon de la World Music, cette mouvance musicale globalisante de notre village planétaire.

Face à l'essor accéléré des échanges musicaux mondiaux, et au risque induit de nivellement sous bannière occidentale des multiples sensibilités musicales, il incarne avec faste les ambiguités d'une musique rituelle projetée dorénavant auprès des audiences modernes des cinq continents, nous renvoyant, médiateur inspiré, à la nature et la qualité fondamentales de notre propre écoute.

ABSTRACT

Nusrat Fateh Ali Khan – The Qawwali and the risks of modernity. *The planetary renown of the singer Nusrat Fateh Ali Khan is now such, that his song may be heard at the four corners of the earth: in concert, on his innumerable video recordings, on CD and audio-cassettes or in blockbuster film music that he composes and performs. In this way, he is moving away from the original context of qawwali, a form of music carried out in the Sufi sanctuaries of Northern India and Pakistan since the 12th Century. In the mausoleums of those areas, the 'Sama' or spiritual concert which developed linked to the qawwali, is traditionally devised as an occasion for the devout to be guided towards ecstasy, an experience of divinity lived in a union of mystical love.*

The lay practices of this qawwal singer are nevertheless not new, for, apart from the private concerts given for a long time by most musicians of this musical genre, the qawwali, since the foundation of an independent Pakistan, has been raised to the status of a unique Pakistani cultural symbol and as such has been strongly supported by state bodies such as Radio Pakistan. Having become, for Pakistanese emigrants, a flamboyant symbol of their identity,both rooted in tradition and also acknowledged by Western modernity, Nusrat Fateh Ali Khan is cast at the forefront of qawwali international publicity and is caught up in the whirlpool of 'world music'; the global musical flux of our planetary village.

Confronting the ever increasing scope of worldwide musical exchanges, and at the risk of an induced levelling out of widely different musical sensibilities, he ostentatiously symbolises the ambiguous nature of ritual music now played before modern audiences in five continents. In so doing, as an inspired mediator he reflects back on us as, the fundamental nature and value of our own listening.

LA DIMENSION CULTURELLE ET IDENTITAIRE DANS L'ETHNOMUSICOLOGIE ACTUELLE DU DOMAINE FRANCAIS

Luc Charles-Dominique

Il n'est pas de recherche ethnomusicologique actuelle et de valorisation de cette recherche – par l'écrit, l'image ou le son – qui n'attestent de l'extrême péril dans lequel se trouvent les phénomènes étudiés et les contextes qui les ont produits. Et encore, dans ces cas-là, parle-t-on de survivances, malgré leur fragilité et l'imminence de leur disparition. Car combien d'ethnomusicologues, et plus largement d'ethnologues, ont-ils déjà constaté la perte irrémédiable de pratiques sociales, communautaires, rituelles, religieuses, dans des sociétés aussi diverses que les mélanésiennes, indiennes, inuits, africaines, asiatiques, européennes...? Du génocide physique et culturel (par exemple les Tibétains, les Indiens du Canada, d'Amérique du Nord, d'Amérique andine et d'Amazonie, etc.) à l'acculturation provoquée par la colonisation, l'évangélisation et l'islamisation forcées, l'industrialisation, l'urbanisation, les télécommunications... il n'est pas de société épargnée, et ceci quel que soit le degré, très relatif, de son « isolement ». Lorsque Hugo Zemp, en 1978, écrit que « les musiques les plus populaires d'aujourd'hui » chez les 200 000 habitants des Iles Salomon (pourtant, à cette date, Mélanésiens à 96%) sont « les chorals protestants, la musique néo-polynésienne avec guitare et ukulélé et la musique pop anglo-saxonne » (Zemp 1978), l'on mesure immédiatement l'ampleur et l'universalité du phénomène. Et ce ne sont pas des décisions politiques étatiques autoritaires (limitation du taux de pénétration des musiques « étrangères » – c'est-à-dire occidentales -, élaboration de genres musicaux « nationaux », etc.) qui sont de nature à renverser ces processus. On est même en droit de se demander dans quelle mesure elles ne contribuent pas à accélérer les phénomènes d'hybridation musicale et donc la disparition des pratiques musicales en question.

Cet état de fait, assez récent, dont on peut faire remonter dans certains cas l'origine à quelques décennies tout au plus (notamment dans certaines sociétés extra-européennes) s'est, bien entendu, considérablement accéléré depuis la fin de la seconde guerre mondiale. Si bien que l'ethnomusicologie, discipline récente dont Charles Boilès et Jean-Jacques Nattiez font remarquer que son histoire est presque synchronique (Boilès, Nattiez 1977: 27), et dont l'objet a toujours été majoritairement extra-européen, subit cette mutation évidemment très déstabilisante. D'autant que ce déplacement des fonctions et des situations des faits musicaux étudiés par l'ethnomusicologie s'accompagne de déplacements de populations, de gigantesques brassages ethniques, culturels, non seulement dans les mégapoles, mais également dans tout le tissu urbain des grands

pays industrialisés ou en cours d'industrialisation. En ce qui concerne les ethnomusicologues européens, il n'est plus nécessaire aujourd'hui de choisir des « terrains » forcément lointains: le déplacement partiel de certaines communautés dans des pays occidentaux fait que l'on peut assister aux Nouvel-An chinois à Paris, iranien à Toulouse... Certains des plus grands maîtres proche- ou moyen-orientaux ou bien asiatiques résident aujourd'hui dans les grandes capitales occidentales, dans lesquelles ils se produisent, enseignent, s'associent à des musiciens autochtones ou issus d'autres communautés immigrées... Cette évolution n'a d'ailleurs pas que des effets négatifs pour l'avancée de l'ethnomusicologie: combien notre connaissance des musiques vietnamiennes s'est-elle enrichie depuis la venue en France de Trân Van Khê et Trân Quang Haï !

En résumé, les notions même de déclin, de disparition, de bouleversement, de transformation radicale et irréversible, d'acculturation ou d'hybridation, de mise en situation d'interculturalité, semblent désormais immanentes aux sociétés dites encore « traditionnelles », quelles qu'elles soient. Cependant, si cette expansion des modèles culturels occidentaux à l'ensemble des peuples est aujourd'hui une réalité unanimement observée, je voudrais essayer de montrer en quoi la situation est particulière en Europe occidentale, et plus spécialement en France, puisque nous sommes au cœur du problème et avons subi, et souvent bien avant les autres, les affres de « l'occidentalisation ». De plus, l'approche des *musiques traditionnelles* en France, depuis le début des années 1970, est très différente de celle de l'ethnomusicologie en général, et je partage totalement l'avis de Jean-Pierre Estival lorsqu'il écrit que « les musiques traditionnelles ne relèvent pas d'un concept ou d'une catégorie scientifique, mais représentent bien, dans la France d'aujourd'hui, une catégorie culturelle » (Estival 1995: 146). Au moyen de quelques références à l'action du Conservatoire Occitan de Toulouse, Centre des musiques et danses traditionnelles en Midi-Pyrénées, association à laquelle je collabore depuis 1977, je voudrais illustrer cette antériorité de l'action culturelle sur l'approche scientifique. Plus particulièrement, je voudrais montrer en quoi les facteurs historiques, sociaux, économiques, politiques et idéologiques, ainsi que la disparition quasi générale des contextes de la musique traditionnelle en France, ont influencé nos choix et notre action, ont contribué à nous engager activement dans le mouvement de renouveau des musiques traditionnelles, et donc à devenir des acteurs culturels, puis plus tard des ethnomusicologues, nous ont orienté vers une « ethnomusicologie du présent », une ethnomusicologie « de l'utile », une ethnomusicologie prospective et « militante »[1]. Avec, en arrière-plan, les débats fondamentaux sur la revendication régionaliste et identitaire, et sur la notion de tradition, plus exactement sur la survivance ou non des pratiques musicales et chorégraphiques traditionnelles.

---

[1] Je conçois parfaitement que tous les ethnomusicologues actuels du domaine français ne se reconnaissent pas dans ce type d'ethnomusicologie, ou en tout cas dans ses objectifs. Le propos de cet article est de montrer, néanmoins, la réalité actuelle d'une telle forme d'ethnomusicologie, et à travers son exposition schématique, de rappeler sa composante identitaire qui reste, à mon avis dans le cas présent, essentielle et fondatrice.

Fig. 1 : Danseurs de rondeau. 1969. Enquêtes des Ballets Occitans à Mirepoix du Gers. *Fonds documentaire Conservatoire Occitan.*

Si tant est qu'il faille attribuer un point de départ au mouvement de renouveau des musiques traditionnelles, encore appelé *revival*, comment ne pas prendre en considération le mouvement folklorique, apparu en France dans certains endroits (ceux du thermalisme pyrénéen par exemple) avec une extraordinaire précocité (vers 1890) ? Bien qu'il ne s'agisse pas ici d'en proposer une quelconque exégèse, force est de constater qu'il présente à la fois les traits d'un courant puissamment organisé, implanté, allant même jusqu'à proposer une nouvelle forme de sociabilité, et ceux d'un mouvement fortement idéologisé, dont le moteur est une volonté affichée de sauvegarde (conservatisme) ou de réhabilitation de pratiques musicales et chorégraphiques censées caractériser la ruralité, valeur refuge contre un ensemble de valeurs émanant de l'urbanité, notamment de la classe ouvrière. Le folklore, en France tout au moins, est donc bien un engagement culturel, régionaliste, un choix idéologique, même si cette construction identitaire prendra une tournure différente des courants régionalistes postérieurs aux événements de mai 1968.

Dans de nombreuses régions, notamment l'Ouest, le Sud-Ouest et le Sud-Est (peut-être l'identité linguistique y est-elle un facteur déterminant, encore que, de ce point de vue-là, d'autres régions comme le Nord ou l'Alsace seraient à prendre en considération), on recense de véritables courants folkloriques institutionnalisés : Cercles celtiques, fédérations folkloriques provençales, etc. Au début des années 1960, dans deux régions bien différentes, le Poitou et la région toulousaine, deux troupes folkloriques vont jouer un rôle déterminant dans la genèse du *revival*. Il s'agit respectivement du Ballet Poitevin (*Les Pibolous*) et des Ballets Occitans (les seconds sont antérieurs aux premiers). Ces troupes sont les premières en France à proposer une adaptation scénique de la thématique «*des travaux et des jours*», c'est-à-dire de tout un ensemble de savoir-faire, fêtes, rites et cérémonies, le tout selon une trame diachronique du type «*du berceau à la tombe*» (pour paraphraser Arnold Van Gennep) ou plus idéologique du type «*hier pour demain*». Ces spectacles sont alimentés par de nombreuses collectes. Dans le cas des Ballets Occitans, en 1963 et 1964 : collectes en Rouergue, Montagne Noire et Bas-Languedoc ; de 1965 à 1967 : Montagne Noire (enquêtes sur l'aire de jeu de la cornemuse languedocienne *bodega*) ; en 1968 : Lomagne et Astarac (Gascogne), Ariège, Rouergue. On

s'aperçoit que, déjà dans les années 1960, une certaine forme de régionalisme est associée à la collecte des musiques et des danses traditionnelles (je dirai même qu'il est conditionné par elle). Ces collectes folkloriques sont parmi les premières du mouvement de collecte entrepris par le secteur associatif, mouvement qui sera prolongé par le *revival*. Il est d'ailleurs étonnant de constater que, si cette nouvelle conception «Arts et Traditions Populaires» du folklore doit beaucoup à Georges Henri Rivière, les grandes enquêtes ethnomusicologiques du domaine français réalisées par Claudie Marcel-Dubois ou sous sa direction depuis les années 1950 jusqu'à la fin des années 1970 (Pyrénées, Aubrac, Landes...) resteront longtemps ignorées à la fois de ces folkloristes et plus tard des premiers acteurs du *revival*[2].

En Poitou comme dans la région toulousaine, le succès des Ballets Poitevins et Occitans est considérable, posant bientôt la question de l'importance des moyens à mettre en œuvre pour mener à bien des campagnes systématiques de collecte. En Poitou naîtra en 1968 l'Union Pour la Culture Populaire en Poitou-Charentes-Vendée (UPCP), fédération d'associations de culture populaire, dont certaines vont se consacrer plus spécifiquement à la musique et à la danse traditionnelles poitevines. A Toulouse, à la fin 1970, sera créé le Conservatoire Occitan, association chargée alors de poursuivre la recherche des Ballets Occitans, de travailler au renouvellement de la matière musicale et chorégraphique de leur spectacle, mais aussi d'œuvrer à la formation d'éventuelles futures recrues, et bientôt d'entamer la gigantesque tâche de la réhabilitation d'une partie de l'*instrumentarium* traditionnel gascon et languedocien, notamment tout ce qui concerne les instruments de lutherie tournée (hautbois, cornemuses) et qui constitue la spécialité actuelle de l'atelier de facture instrumentale du Conservatoire Occitan. Le cas n'est pas totalement isolé: combien d'acteurs importants du *revival* sont-ils directement issus du mouvement folklorique (je pense au groupe *La Chavannée de Montbel* en Bourbonnais, ou à de fortes et marquantes individualités provençales comme Patrice Conte – groupe musical *Mont Joïa* – ou Miquèu Montanaro).

Cependant, la création de ces grandes associations – structures professionnelles – n'est pas seulement guidée par des préoccupations utilitaires. Elle s'inscrit également dans un large courant qui marque en profondeur la décennie 1970 et qui est celui, entre autres, d'un rejet de la culture «dominante», d'une lutte pour la reconnaissance des cultures «dominées», du respect du «droit à la différence», d'une forte revendication régionaliste et écologiste. Cet engagement culturel et

---

[2] Afin d'éviter toute confusion dans la suite de mon propos, je différencierai nettement l'ethnomusicologie du domaine français inaugurée et poursuivie durant plusieurs décennies par Claudie Marcel-Dubois et Maguy Andral dans le cadre du Musée National des Arts et Traditions Populaires et de plusieurs instances universitaires et scientifiques, de celle beaucoup plus tardive élaborée dans le cadre du mouvement (associatif) de renouveau des musiques traditionnelles. Dans la suite de l'article, lorsqu'il sera question de l'ethnomusicologie du domaine français, c'est à cette dernière que je ferai allusion, et afin d'éviter toute confusion, je la qualifierai le plus possible «d'actuelle». D'autre part, par «ethnomusicologie du domaine français», j'entends l'ethnomusicologie rurale et urbaine de la France à l'exception de celle des communautés immigrées, dont l'approche – et la situation générale – est très différente.

Fig. 2: De gauche à droite: MM. Michel Biau, Léon Larose (hautbois) et Sabatier (tambour), tous musiciens languedociens, en 1971, au Conservatoire Occitan, lors d'une «veillée de ménétriers». Le hautbois est celui des Joutes nautiques de Sète. *Collection Conservatoire Occitan.*

politique, dans de nombreuses régions, notamment les régions périphériques de l'Ouest, du Sud-Ouest et du Sud-Est, se traduira par la volonté marquée de réhabiliter les parlers régionaux ainsi que le patrimoine musical et chorégraphique traditionnel. L'adéquation est forte entre ces deux centres d'intérêts, ces divers idiomes contribuant à élaborer une *langue* commune, une *koinè* culturelle constitutive de l'identité. Sans doute, le recours appuyé des jeunes Américains anti-militaristes, en quête d'une nouvelle forme de sociabilité, aux sources de leur propre musique – le *protest-song* étant directement dérivé du *folk-song* – est-il à prendre en considération dans le mouvement de renouveau des musiques traditionnelles en Europe occidentale et plus spécifiquement en France. Quoi qu'il en soit, le *revival* s'accroissant de manière inattendue, la tâche multiple qui était assignée à certaines associations se restreint pour se spécialiser dans le domaine prioritaire des musiques et des danses traditionnelles. Il en est ainsi du Conservatoire Occitan, qui abandonne petit à petit dans le courant des années 1970 sa vocation d'association «d'Arts et Traditions Populaires»[3].

La collecte participant en premier ressort au processus de validation de toute entreprise dans le domaine des musiques et danses traditionnelles, dans les régions concernées par la revendication identitaire on constate rapidement une identification de l'entité régionale telle qu'elle est posée dans le discours régionaliste au «terrain» du collecteur (qui, à cette époque, n'est généralement pas encore apprenti-ethnomusicologue). Plus que jamais ce «terrain» est doté d'un statut «territorial». Alors que l'on voit émerger à la fin des années 1970 et au début des années 1980 une quantité d'entreprises de collectes très localisées, les champs explorés apparaissent le plus souvent comme des zones d'exclusion. En même temps que le «terrain» légitime l'existence même du collecteur, éventuellement l'action du musicien traditionnel, il est constitutif de leur pouvoir, de leur autorité. Et ceci d'autant plus que l'on peut encore y déceler quelques vestiges

[3] L'intitulé de l'association, dans les statuts de 1970, est *Conservatoire Occitan des Arts et Traditions Populaires*.

instrumentaux ou chorégraphiques pertinents. Car, de quelque manière que l'on se situe dans le débat concernant la rupture ou au contraire les survivances dans la perpétuation des pratiques traditionnelles, il ne fait de doute pour personne que les musiciens traditionnels recensés et enregistrés dans les années 1970 constituent la dernière génération d'une certaine forme de pratique musicale. Ce n'est pas là pur fantasme, un lieu commun à tout folkloriste qui se respecte (le thème de l'urgence de la collecte est déjà présent au XIX[e] siècle, chez les correspondants de l'enquête Ampère-Fortoul). En effet, si les musiciens ou danseurs des bals traditionnels des années 1920-1930 n'ont qu'une filiation assez lointaine avec leurs ancêtres, leur pratique musicale ou chorégraphique relève de processus qui n'ont plus cours aujourd'hui.

Cependant, malgré la conscience assez largement répandue de l'urgence, les collecteurs des années 1970 n'ont généralement pour eux que leur bonne volonté. D'une part les conditions de l'enquête (matériel d'enquête compris) sont le plus souvent désastreuses. D'autre part, il manque à la plupart d'entre eux une formation scientifique. Les premières collectes font apparaître, dans l'ensemble, une absence totale de méthodologie: les faits musicaux ne sont pas abordés dans leur globalité, ne sont pas étudiés dans leur essence, leur fonction sociale, rituelle ou religieuse. Les musiciens ne sont pas mieux considérés: ni leur origine, ni leur formation, ni leur itinéraire personnel, ni leurs expériences diverses ne transparaissent dans les bandes d'entretiens de la fin de la décennie 1970 (je me réfère ici au fonds documentaire audiovisuel du Conservatoire Occitan). Seuls comptent alors les répertoires musicaux ou de danses et, bien entendu, les instruments de musique lorsqu'ils suscitent chez le collecteur un intérêt particulier. Dans les diverses provinces alentour de Toulouse, on ne peut pas vraiment parler d'ethnomusicologie à cette époque-là. Il existe d'ailleurs un tabou vivace à l'égard des universitaires en général, l'ethnomusicologue étant perçu comme un personnage «de l'extérieur», en provenance d'un «ailleurs» intellectuel mais aussi géographique et dont les intentions ne sont pas forcément louables (on lui fait souvent grief de «confiscation» des patrimoines musicaux et chorégraphiques traditionnels). De plus, le poids de l'institution universitaire ou muséographique à laquelle il appartient ne prêche pas en sa faveur. Le *revival* français est essentiellement associatif et la jonction avec le secteur institutionnel n'interviendra que plusieurs années plus tard.

Fort heureusement, les années 1980, en même temps qu'elles voient l'enthousiasme des origines se ternir quelque peu, connaissent la maturation du *revival* français, avec une reconnaissance ministérielle déterminante dans l'organisation de ce mouvement, dans son développement, dans la prise en compte de l'enseignement des musiques traditionnelles par les institutions musicales (écoles de musique, conservatoires). Quelques événements de ces quinze dernières années sont à cet égard particulièrement marquants. Je citerai tout d'abord, en 1983, la création d'un Bureau des Musiques Traditionnelles à la Direction de la Musique et de la Danse (DMD) au Ministère de la Culture. Désormais, les acteurs du *revival*, de même que les ethnomusicologues du domaine français, vont disposer d'un interlocuteur officiel au niveau du

Ministère de la Culture, notamment en la personne d'un Inspecteur principal chargé des musiques traditionnelles, poste occupé depuis sa création uniquement par des ethnomusicologues (MM. Bernard Lortat-Jacob, Michel De Lannoy, Jean-Pierre Estival). La primauté de l'ethnomusicologie dans un domaine vaste et complexe incluant aussi bien la pratique musicale et chorégraphique vivante que son espace (le domaine de la diffusion musicale), que la formation ou encore la documentation, me semble-t-il, est très révélatrice d'une imbrication profonde entre ethnomusicologie et action culturelle dans le secteur des musiques traditionnelles en France. Poursuivant son action de structuration et de dynamisation, le Ministère de la Culture, plus exactement la DMD, crée en 1985 la Fédération des Associations de Musiques Traditionnelles, devenue depuis Fédération des Associations de Musiques et Danses Traditionnelles (FAMDT). En 1987, la DMD offre aux musiciens traditionnels, pour la première fois, la possibilité d'accéder aux diplômes nationaux d'enseignement musical (Diplôme d'Etat, Certificat d'Aptitude aux fonctions de chef de département). La musique traditionnelle, déjà présente dans nombre de structures institutionnelles d'enseignement musical en Provence (Marseille, Aix-en-Provence, Arles, Nice, etc.), va faire son entrée dans de nombreux Conservatoires et Ecoles de musique en France (Bayonne, Limoges, Pontivy, Ecole départementale de la Creuse, de la Vienne, du Lot, du Tarn, de l'Aveyron, de la Lozère, etc.). En 1989, sous l'égide de la FAMDT et de la DMD sont organisées à Paris (Maison des Cultures du Monde) les 2e Assises des Musiques Traditionnelles, au cours desquelles vont naître les prémices des futures commissions thématiques et transversales de la FAMDT (dans les domaines de la recherche, de la documentation, de la pratique musicale, de la danse) et au terme desquelles va se manifester la nécessité impérieuse de créer des réseaux et de les faire fonctionner. On peut voir véritablement dans ces Assises l'origine de la notion de «mise en réseau» constitutive des Centres de Musiques et Danses Traditionnelles en Régions que la DMD crée dès 1990 dans sept régions françaises, en s'appuyant la plupart du temps sur des associations déjà existantes: en Bretagne, c'est l'association Dastum qui devient Centre des Musiques Traditionnelles; en Poitou-Charentes, c'est l'UPCP; en Aquitaine, le Centre Lapios; en Auvergne, l'Agence des Musiques Traditionnelles d'Auvergne; en Midi-Pyrénées, le Conservatoire Occitan; en Ile-de-France, la MJC de Ris-Orangis; et en Rhône-Alpes, un Centre est créé de toutes pièces: le Centre des Musiques Traditionnelles Rhône-Alpes. Depuis, un Centre des Musiques Traditionnelles a vu le jour en Limousin, un autre en Languedoc-Roussillon, un autre en Provence-Alpes-Côte-d'Azur. Enfin, un dernier est à l'étude en Corse. Cette notion de «mise en réseau», si caractéristique du nouveau découpage français du domaine des musiques traditionnelles, n'est pas exclusivement «franco-française»: elle doit prendre en compte la diversité culturelle et musicale des diverses communautés installées dans les régions, au moins celles qui sont dotées de Centres. Par exemple, dans le domaine de la diffusion (on appelle «diffusion» la présentation publique des pratiques musicales «vivantes» sous forme de concerts, bals, animations, et spectacles divers), le préambule qui lie les Centres des Musiques Traditionnelles à la DMD est très clair:

« Dans le domaine de la diffusion, [les actions de mise en réseau] s'appliqueront à assurer la promotion du spectacle vivant, en organisant lui-même [le Centre] une programmation ou en s'associant à des initiatives régionales de programmation ou de création musicale ou chorégraphique : ces programmations intégreront l'éventail le plus large possible des musiques et danses traditionnelles de France et du monde ».

Structuration, dynamisation du domaine des musiques traditionnelles en France, mais aussi professionnalisation de leurs principaux acteurs, telle est la politique menée depuis treize ans maintenant par le Ministère de la Culture et relayée par les collectivités locales. Cette politique tend à « officialiser » un secteur par nature particulièrement jaloux de son autonomie, de même qu'elle tend à « officialiser » la réalité culturelle des communautés immigrées. Ce phénomène très récent est certainement l'un des faits les plus marquants de ces dernières années. Mais cette politique est à la fois délicate à mettre en œuvre face à des réflexes communautaires parfois méfiants, de même qu'elle peut présenter certains dangers intrinsèques, notamment celui d'une acculturation supplémentaire.

Dans le domaine de la recherche, on assiste à une volonté de formation universitaire chez un certain nombre de collecteurs, ces derniers optant généralement pour un diplôme ou un doctorat de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes ou de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales. On assiste donc à l'émergence d'une ethnomusicologie *revivaliste* du domaine français dont la méthodologie est désormais beaucoup plus rigoureuse et scientifique. Très récemment, et sous l'impulsion notable de la Direction de la Musique et de la Danse au Ministère de la Culture (notamment de Jean-Pierre Estival, Inspecteur chargé des musiques traditionnelles, véritable trait d'union personnel et institutionnel entre l'ethnomusicologie actuelle du domaine français et celle des domaines extra-européens – il est lui-même américaniste), plusieurs ethnomusicologues du domaine français, par ailleurs acteurs culturels, ont fait leur entrée à la Société Française d'Ethnomusicologie. D'autre part, on assiste depuis 1990 à l'élargissement du champ d'étude de cette nouvelle ethnomusicologie du domaine français à une anthropologie musicale historique qui prend en compte également la dimension de la danse. Dans l'ensemble, on note une persistance d'une ethnomusicologie de proximité, de « voisinage » immédiat, puisque, dans la plupart des cas, l'ethnomusicologue du domaine français est l'un des acteurs de son propre « terrain ». Par son action, et surtout par l'utilisation qu'il propose de sa recherche (la notion de restitution est primordiale avec, très souvent, une rapide publication écrite ou sonore), il participe à l'anti-acculturation. Son ethnomusicologie est, en majorité, une ethnomusicologie « de l'utile », une ethnomusicologie « militante ».

On voit donc à travers ce développement chronologique à quel point les histoires et les approches diffèrent entre les ethnomusicologues actuels du domaine français et ceux des domaines extra-français et extra-européens. Car à l'évidence, chez les premiers, l'antériorité culturelle sur l'approche scientifique, et même l'engagement culturel en parallèle à l'investigation scientifique, limitent considérablement la distanciation culturelle avec l'objet étudié. Dans le champ plus large de l'ethnomusicologie, nombreuses sont les situations d'une relative « extériorité » de

Fig. 3 : Didier Champion et Yvan Karveix, musiciens « revivalistes » auvergnats, font danser le public des journées de la Danse Traditionnelle organisées par le Conservatoire Occitan et la ville de Colomiers (Haute-Garonne). 1994. *Collection Conservatoire Occitan.*

l'ethnomusicologue face à son « terrain ». L'histoire même de l'ethnomusicologie en est à l'origine. Cette discipline, longtemps exclusivement occidentale, en était arrivée à définir son propre terrain : les traditions musicales les plus éloignées culturellement de la sphère occidentale. Seule l'étude des traditions musicales « primitives » était censée pouvoir apporter une explication rationnelle à la musicologie quant à la formation de la musique, à sa pratique « pré-historique », au mythe des origines. On ne retenait alors de l'action d'un Brăiloiu que sa méthode et non l'objet de ses investigations : la ruralité d'une région européenne. Si bien que l'ethnomusicologie – tout comme l'ethnologie d'ailleurs dont le cheminement est parallèle – porta sur des rivages lointains des scientifiques tout à la fois observateurs et analystes, dont la fonction en faisait des médiateurs obligés entre les ethnies étudiées et le reste du monde, parfois réellement engagés (comme certains ethnologues) contre des processus d'acculturation, d'asservissement politique, culturel ou racial (Hugo Zemp n'aurait pas pu relater sa recherche sur les Iles Salomon sans y mentionner la dimension du combat politique des Mélanésiens pour leur indépendance). Quelles que soient les intentions de ces ethnomusicologues, leur distanciation avec leur terrain est posée comme un élément constitutif de leur démarche. Qu'advient-il de cette distanciation chez des ethnomusicologues européens travaillant sur des domaines européens ? Est-elle,

de fait, moins importante ? Rien n'est moins sûr. Chez la plupart d'entre eux, le rapport aux faits musicaux étudiés et aux groupes sociaux qui en sont porteurs n'est pas fondamentalement différent de celui qui a cours chez les ethnomusicologues travaillant sur des domaines culturellement éloignés. La distance culturelle avec la ruralité, parfois la distance sociale aussi, la distance que s'impose le scientifique, produisent des situations analogues : en quoi le rapport de Claudie Marcel-Dubois avec les paysans et bergers de l'Aubrac, des Landes ou des Pyrénées est-il fondamentalement différent de celui d'un américaniste, d'un africaniste ou d'un océaniste avec les hommes et femmes de son terrain ? Il n'est évidemment pas question ici de porter le moindre jugement de valeur sur toutes ces approches, si nombreuses, si diverses et si fécondes. Mais, à l'évidence, les enjeux ne sont pas les mêmes avec la plupart des ethnomusicologues actuels du domaine français, même si, chez ces derniers, la question du rapport au terrain, c'est-à-dire finalement la question de l'identité, mériterait d'être posée et débattue. Cette proximité culturelle et affective induit une approche tout autre, et le plus souvent un engagement très « militant ». Cette démarche n'est d'ailleurs pas exclusive au domaine « franco-français » : un Marc Loopuyt, dont les attaches personnelles avec certains pays du Maghreb sont très fortes, qui découvre la musique à travers l'apprentissage de la guitare flamenca auprès d'un de ses voisins espagnol résidant dans la région strasbourgeoise, qui part étudier auprès des plus grands maîtres proche-orientaux et qui, au bout du compte, dispense dans la région lyonnaise une formation en musique andalouse et proche-orientale pour un public majoritairement immigré, s'inscrit totalement dans une démarche ethnomusicologique militante.

Lorsque l'on évoque l'émergence d'une ethnomusicologie *revivaliste* du domaine français, il convient cependant d'en marquer les limites : les ethnomusicologues sont encore peu nombreux, de même que l'utilisation qui est faite de leur recherche est, dans le paysage musical traditionnel français actuel, assez peu importante[4]. Entre les tenants du courant *folk* (rejet de toute démarche qui pourrait être perçue comme une marque de « purisme » ; référence à des influences multiples sans distinction) et les *musicalistes* (la musique traditionnelle est vécue et pratiquée comme n'importe quel autre genre musical, sans connotation idéologique particulière) dans lesquels il faut peut-être inclure les tenants de la *world-*

[4] La typologie qui suit est extrêmement schématique, très peu nuancée et forcément caricaturale. Mais son développement nous entraînerait très loin et dépasserait sans doute les limites de cette contribution. Néanmoins, l'opposition *musicalistes-régionalistes* fut réellement posée comme telle lors d'une session de réflexion de la Fédération des Associations de Musiques et Danses Traditionnelles (FAMDT), organisée les 11 et 12 janvier 1990 à L'Isle-Jourdain (Gers) sur le thème de l'ancrage identitaire ou non de la musique traditionnelle ou, dans ce cas-là, de son inscription dans l'éventail des divers courants esthétiques musicaux. Le mot *« régionaliste »*ne revêt pas ici de connotation politique particulière. Il est plutôt synonyme d'identité, une identité « mythique ou réelle [...] qui peut être liée à une ville, un pays, une région, quelques individus... avec une tension paradoxale entre l'identité individuelle et l'identité de groupe... ». Soucieuse de parvenir à une synthèse, la FAMDT publiait en 1992 un « manifeste » dans lequel elle affirmait sa « volonté de résistance à la mono-culturisation mondiale », tout en revendiquant « le droit de chacun à l'autonomie de la mémoire musicale [...], la liberté de l'expression musicale [...], le droit de chacun à s'épanouir dans la diversité de ses identités... ». De la sorte, elle considérait sa démarche comme « transculturaliste et universaliste ».

music, du *métissage* (à moins que cette quête de «fusion» ne procède d'un projet culturel), il reste peu d'espace musical concerné par le ressourcement proposé par l'ethnomusicologie. Non pas que ces expressions musicales négligent totalement toute référence aux sources de la musique, du chant ou de la danse; mais elles ne les intègrent pas dans un *projet*. Les seuls, peut-être, à envisager une utilisation consciente et raisonnée des documents ethnomusicologiques se situent chez les *régionalistes*. Mais alors de quelle ethnomusicologie s'agit-il ? Ne prend-on pas le risque de mythifier les résultats, de proposer l'établissement de modèles, de normes qui vont parfois jusqu'à travestir la réalité ? Ceci dit, l'intérêt que portent les *régionalistes* aux données fondamentales de l'ethnomusicologie se retrouve dans la typologie des prestations musicales. Alors que les musiciens *folk*, les *musicalistes*, les partisans de la *world-music* revêtent une pratique essentiellement scénique (concert ou bal traditionnel), les *régionalistes*, en plus du bal ou du concert, ont une action beaucoup plus circonstancielle, sociale et communautaire (fêtes calendaires et traditionnelles – bœufs-gras, joutes nautiques, carnavals, etc. -, fêtes de proximité – veillées...-, vie du quartier, de la ville, etc.). Le Conservatoire Occitan, par exemple, indépendamment de toute considération politique, est engagé assez nettement dans ce processus musical. Cela se lit aussi dans le soutien puissant et indéfectible de la Ville de Toulouse.

De même qu'il serait prétentieux d'exagérer la portée de l'ethnomusicologie du domaine français, il serait également faux de la présenter comme consensuelle. Car, outre la notion d'identité – si prégnante dans la typologie énoncée ci-dessus –, celles de tradition et surtout de sociétés traditionnelles et de leur possible survivance sont également l'objet d'un vif débat. D'un côté, pour résumer à l'extrême – ce débat a principalement cours, actuellement, dans le domaine de la danse traditionnelle -, il y a ceux qui postulent une rupture du type de pratique et de transmission de la danse traditionnelle, due à la disparition définitive des sociétés traditionnelles paysannes françaises. Dans ce cas, tout ce qui est aujourd'hui tangible (les acteurs du mouvement de renouveau des musiques traditionnelles comme les témoins qu'ils ont collectés) ne serait que *revivalisme*. Et puis, à l'inverse, il y a ceux qui estiment que certaines pratiques ont survécu au déclin par ailleurs général. Dans ces cas-là, ils dénient la notion de *revival* puisque, selon eux, il n'y a pas eu rupture. Le mouvement actuel en faveur des musiques et danses traditionnelles n'est alors que la *poursuite* de phénomènes plus anciens, même s'il y a évolution et adaptation. Voilà donc, *grosso modo*, les deux thèses en présence.

La première, qui a trouvé deux ardents défenseurs chez Jean-Michel et Yves Guilcher – et dans leurs travaux sur la danse traditionnelle comme révélateur des sociétés traditionnelles (Guilcher J.-M. 1971: 7-49; Guilcher Y. 1992: 8-26) –, reprend finalement les thèses de la plupart des historiens de la paysannerie française, de Mendras à Eugène Weber: dès le début de l'ère industrielle, on assiste à la disparition des sociétés traditionnelles paysannes. Ces micro-sociétés, qui fonctionnaient alors comme des «sociétés d'inter-connaissance»[5], c'est-à-dire vivant

[5] Le concept est de Jean-Michel Guilcher. (Conférence d'introduction aux Journées d'étude de la Société Française d'Ethnomusicologie, Saint-Malo, novembre 1995).

dans une grande autarcie et sans grandes influences extérieures notables, étaient elles-mêmes productrices de faits musicaux et chorégraphiques traditionnels. Mais l'industrialisation, génératrice de communication à grande échelle et d'une internationalisation de l'économie aurait irrémédiablement détruit ce schéma. S'appuyant sur l'exemple de la Bretagne, qui lui est si cher, Jean-Michel Guilcher montre ensuite en quoi ce que l'on aurait pu être fondé à interpréter comme des marques de survivances de pratiques chorégraphiques traditionnelles ne sont en fait que les effets d'une reconstruction de type idéologique (en particulier due au folklore, avant même le *revival*). A cela, on peut avancer un certain nombre de faits susceptibles de relativiser cette hypothèse. Tout d'abord, peut-on parler de sociétés «d'inter-connaissance» alors que, dans le domaine qui nous préoccupe, la circulation des musiciens, des musiques et des danses est générale en France depuis la Renaissance, dans les villes mais aussi très certainement dans des endroits plus reculés, et que cette circulation des répertoires et des individus s'est opérée dans le cadre d'une organisation structurée à l'échelon du royaume et centralisée, la Ménestrandise (Charles-Dominique 1994) ? (Cette question, que je me suis permis de poser à Jean-Michel Guilcher récemment, reste pour l'instant sans réponse). D'autre part, on pourrait trouver une quantité de contre-exemples fameux d'échanges directs entre les sociétés paysannes et les sociétés urbaines, qui ont de tout temps exercé une véritable fascination sur les ruraux. Cela pose la question – mais l'étude pourrait être étendue à l'économie tout entière, à l'évolution du «goût», des techniques, etc. – de la pertinence d'un modèle de société monolithique qui n'aurait subi que peu d'apports extérieurs jusqu'au début du XIX^e^ siècle, et surtout de l'unicité de ce modèle de société, ne serait-ce que dans le cadre si complexe, si varié, si mal connu encore – de ce point de vue-là – de la France.

Quant à la seconde thèse en présence, les tenants d'une transmission sans rupture ne peuvent nier les profondes mutations qu'ont connues les musiciens – ou les danseurs – qui ont pu être nos informateurs vers les années 1970 et qui ont exercé dans les années 1920-1930. Ignorer les échanges, les influences, l'évolution des contextes, l'apport éventuel de l'écrit ou d'une formation autre que celle de l'imprégnation, etc., reviendrait à occulter des données essentielles à la compréhension des phénomènes ethnomusicologiques et ethnochoréologiques.

Au-delà des excès que revêt cette polémique et dont l'acuité a peut-être des raisons purement existentielles (imagine-t-on la portée de la thèse des partisans d'une rupture totale et définitive des traditions musicales et chorégraphiques, qui annule d'un seul coup les conclusions de travaux ethnomusicologiques sur le domaine français de ces dix à quinze dernières années ?), il semble que, bien plus que la notion d'identité, celle de tradition soit actuellement au centre des polémiques et des débats[6]. Sans doute parce que, au-delà du flou intrinsèque à cette notion, l'interprétation rationnelle des faits ethnomusicologiques est rendue très

[6] Un des exemples les plus récents en est les Journées d'Etude de la Société Française d'Ethnomusicologie de Saint-Malo (novembre 1995) consacrées au thème de la tradition.

complexe en raison même de l'inaptitude que l'on éprouve à évaluer et à comprendre une société dans sa globalité, à percevoir les mécanismes de son évolution ou de son déclin. Jusqu'à quel point sommes nous fondés, dans un domaine scientifique aussi peu exact que celui de l'ethnologie – et donc de l'ethnomusicologie –, à quantifier et à pronostiquer les effets de l'acculturation ?

Références

BOILES Charles, NATTIEZ Jean-Jacques,
1977 «Petite histoire critique de l'ethnomusicologie», *Musique en jeu* 28: 26-53.

CHARLES-DOMINIQUE Luc
1994 *Les Ménétriers français sous l'Ancien Régime*, Paris, Klincksieck.

ESTIVAL Jean-Pierre,
1995 «Musiques traditionnelles: une approche du paysage français» *Internationale de l'Imaginaire*, nouvelle série, 4: «La Musique et le Monde», Paris, Maison des Cultures du Monde: 147-157.

GUILCHER Jean-Michel
1971 «Aspects et problèmes de la danse populaire traditionnelle», *Ethnologie française*, Nouvelle série, Tome 1, N° 2: 7-49.

GUILCHER Yves
1992 «La danse renseigne sur plus qu'elle-même», *Danse et Société*, Actes du colloque (Toulouse, 29 octobre 1988), Toulouse, Conservatoire Occitan: 8-26.

ZEMP Hugo.
1978 *Polyphonies des Iles Salomon (Guadalcanal et Savo)*, 33 tours Le Chant du Monde, collection CNRS/ Musée de l'Homme LDX 74663, accompagné d'un livret bilingue français-anglais.

RÉSUMÉ

Face aux phénomènes d'acculturation et d'hybridation musicales que l'ethnomusicologue constate à l'échelon de la planète tout entière, il est amené la plupart du temps à reconsidérer son objet, ses méthodes et aussi à se poser la question de son engagement personnel. En Europe, et plus particulièrement en France, le problème se pose un peu différemment, d'une part en raison de la précocité avec laquelle ces phénomènes sont apparus, d'autre part en raison d'une histoire culturelle et politique particulière (le rejet des cultures «dominantes», la revendication régionaliste et écologiste), qui est à l'origine d'un engagement culturel avant même que le champ ainsi élaboré des musiques traditionnelles ne connaisse une approche plus scientifique.

Cette ethnomusicologie *revivaliste* du domaine français, qui n'émergera que dans le courant de la décennie 1980, se développera parallèlement à la maturation, à la structuration et à la professionnalisation du secteur des musiques traditionnelles dans lesquelles la constance de la politique du Ministère de la Culture, depuis 1983, joue tout son rôle. Cette ethnomusicologie, dont la portée n'est

encore que relative, se pose souvent comme une ethnomusicologie «de l'utile», comme une ethnomusicologie prospective et militante, avec en arrière-plan des débats fondamentaux qui la divisent sur la revendication régionaliste et identitaire ou sur la notion de tradition, plus exactement sur la perpétuation ou non des sociétés traditionnelles et sur la survivance ou non de pratiques musicales et chorégraphiques traditionnelles.

ABSTRACT

Dimensions of Culture and identity in current French ethnomusicology. *When faced with the musical multi-culturization and hybridity that the ethnomusicologist encounters over the whole planet, he is led, in most cases, to reassess the 'object' of his study, his methods and also to ask some pertinent questions regarding his own involvement. In Europe and more particularly in France, the question presents itself slightly differently. On the one hand because of the early stage at which these phenomena appeared and on the other, because of special political and cultural history i.e. the rejection of the notion of dominant cultures and regional and ecological demands, was at the origin of cultural commitment even before the field of traditional music thus elaborated adopted a more scientific approach.*

This type of revivalist French ethnomusicology, which only came to light in the mid nineteen eighties, was to develop in parallel with the coming of age, the structuring and professionalism of the traditional music sector, in which the constancy of the Ministry of Culture, from 1983 on, played a full part. This ethnomusicology, the influence of which is for the time being quite relative, often presents itself as 'practical ethnomusicology', as ethnomusicology which is involved and active, with, in the background fundamental debates which divide it on matters such as regional demands, identity or on the notion of what is meant by tradition. To be more precise, on points such as the perpetuation or not of traditional societies and on the survival or not of musical practices and traditional choreography.

ENTRETIENS

DE L'ANTHROPOLOGIE DE LA MUSIQUE À L'ETHNOMUSICOLOGIE VISUELLE
Entretien avec Hugo Zemp

François Borel

Hugo Zemp, né en Suisse et ayant acquis la nationalité française, travaille depuis bientôt trente ans au sein d'une unité de recherche du Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), au Département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme. Il a construit méthodiquement sa carrière, non sans laisser le hasard intervenir à plusieurs reprises, que ce soit dans le choix de ses terrains successifs ou dans celui des moyens d'investigation scientifique. Connu pour ses travaux d'anthropologie de la musique chez les Dan de Côte-d'Ivoire et pour ses recherches sur les étonnantes polyphonies et ethnothéories des 'Are'aré des Iles Salomon, il est aussi l'un des rares pionniers du cinéma ethnomusicologique à avoir utilisé, à l'instar de son maître Gilbert Rouget, ce moyen d'enquête et de publication.

Nous nous sommes retrouvés, Hugo et moi, dans l'ancienne ferme du Jura neuchâtelois où il passe régulièrement d'agréables week-ends en pleine nature et où il a bien voulu répondre à quelques questions et « se raconter » dans un entretien à bâtons rompus.

F.B.

Hugo, quel est l'itinéraire qui a précédé tes missions de recherche ?

Lorsque j'avais douze ou treize ans, la guitare hawaïenne était à la mode à Bâle (et, comme je l'ai lu beaucoup plus tard, un peu partout en Europe, en Amérique et même au Japon). Je me suis inscrit dans un cours collectif que j'ai dû abandonner par manque de moyens. A quatorze ans, je suis allé pour la première fois à un concert de jazz (un groupe anglais de Dixieland dont j'ai oublié le nom) qui

m'a enthousiasmé. Tout mon argent de poche partait pour des concerts et des disques, d'abord des 78 tours, puis des microsillons qui venaient de sortir. Tout en continuant à apprécier Louis Armstrong et le New Orleans, j'ai eu la chance de pouvoir admirer des musiciens plus modernes dont beaucoup sont venus à Bâle dans le cadre des tournées du *Jazz at the Philharmonic* de Norman Granz: Coleman Hawkins, Benny Carter, Lester Young, Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Oscar Peterson, Ella Fitzgerald, mais aussi Stan Getz, Gerry Mulligan et Chet Baker, les orchestres de Duke Ellington, Count Basie, Lionel Hampton et Stan Kenton, le Modern Jazz Quartet... Rapidement, j'ai eu envie de jouer d'un instrument de musique. Je ne me rappelle plus qui m'avait dit que la batterie s'apprenait plus vite que d'autres instruments; toujours est-il que je suis allé voir le fabricant de tambours Alfred Sacher qui m'a donné mes premières leçons d'après un manuel du batteur américain Buddy Rich. En échange, pendant les vacances et même les samedis, j'aidais à fabriquer des tambours miniatures servant de boîtes à «Läckerli» (sorte de pain d'épice), spécialité bâloise comme l'est aussi l'emblématique tambour de carnaval.

Naturellement, j'écoutais et observais avec une attention particulière le jeu des batteurs; je me rappelle avoir vu et entendu Zutty Singleton, Gene Krupa, Joe Jones, Max Roach. En attendant de pouvoir réaliser mon rêve, devenir batteur de jazz professionnel comme eux, je jouais dans de petits orchestres de danse amateurs, pour des mariages, des fêtes d'associations ou d'entreprises, et quelquefois aussi dans des dancings quand les musiciens professionnels avaient leur jour de congé. Comme il n'y avait pas d'orchestres professionnels de jazz en Suisse, je me suis dit naïvement que, pour trouver un job aux Etats-Unis, je devrais acquérir une solide formation de percussionniste classique, polyvalent, en apprenant au conservatoire le jeu des timbales, du xylophone, etc. J'ai donc suivi pendant trois ans la classe de percussion, avec toutes les matières enseignées comme l'histoire de la musique, l'harmonie, le contrepoint, le chant choral, l'acoustique musicale, le piano. Dès la seconde année, j'ai joué dans l'orchestre symphonique de Bâle, surtout dans des œuvres de musique romantique et contemporaine, exigeant un plus grand nombre de percussionnistes, mais je faisais aussi des remplacements pour des opéras et des ballets.

Tu étais donc encore bien loin d'être un musicien de jazz professionnel!

En effet, et très rapidement, j'ai eu l'impression désagréable de faire du «service commandé» (la présence aux répétitions et aux concerts était appelée du même terme que le «service» militaire). C'est pourquoi, après être tombé un peu par hasard sur un disque 45 tours de percussions africaines publié par Gilbert Rouget (dont je ne savais pas qu'il serait plus tard mon patron pendant près de vingt ans), je me suis mis en tête de partir en Afrique, pour entendre sur place cette musique que j'avais immédiatement appréciée en tant que percussionniste et batteur de jazz. Je n'avais jamais entendu parler d'ethnomusicologie, mais le frère d'un copain qui travaillait au Musée d'ethnographie de Bâle m'a montré les collections d'instruments de musique africains. Simultanément, mes amis de l'orchestre

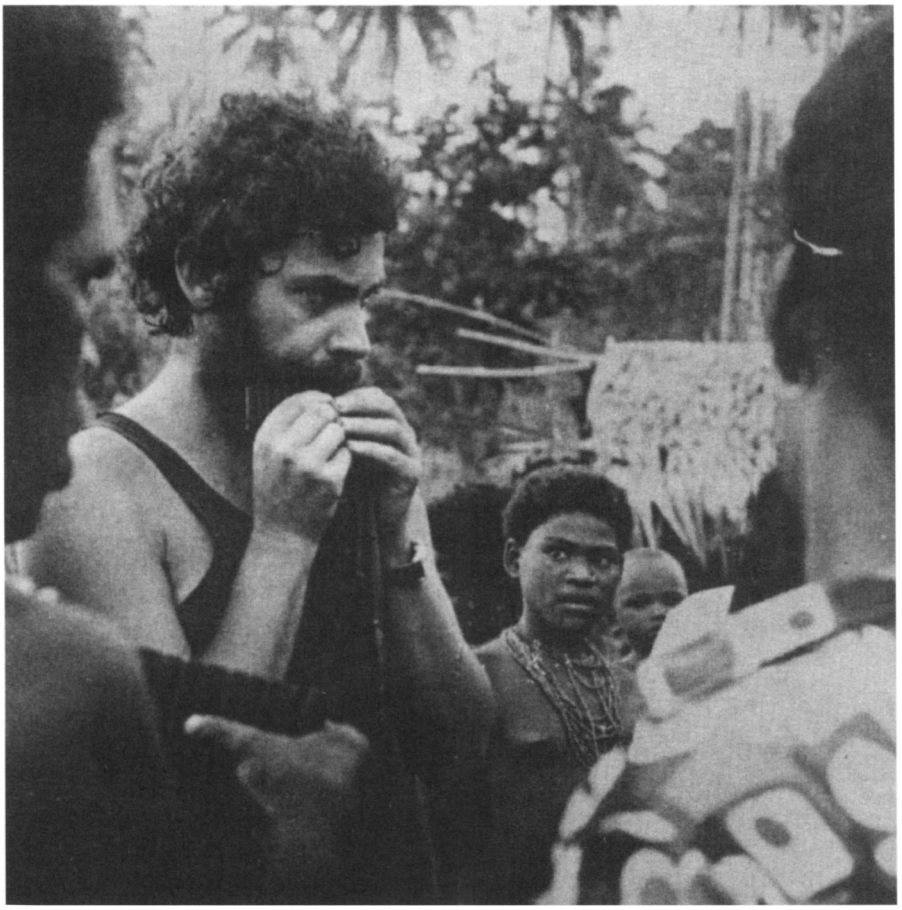


Fig. 1 : Sur la première page du British Solomon Islands News Sheet, novembre 1974. Selon le journaliste, « Hugo Zemp blows a cool panpipe » lors de la fête d'intronisation du chef suprême des 'Aré'aré. Photo : Solomon Islands Information and Broadcasting Service.

de danse avaient l'intention de retourner au Zaïre (à l'époque encore Congo belge, nous étions en 1958) pour jouer de la musique de danse pour les colons. Ce projet ayant avorté, et personne ne voulant m'accompagner en Afrique, j'ai décidé de partir seul. Le pays que me conseilla l'Institut tropical de Bâle fut la Côte-d'Ivoire, puisqu'en été il y avait une petite saison sèche (à la différence du Sénégal, plus proche), et que le Centre suisse de recherche scientifique, près d'Abidjan, pourrait m'aider à organiser mon voyage dans le pays.

J'ai commencé mon périple par Daloa, une petite ville dans l'ouest où, m'avait-on dit au musée d'Abidjan, séjournait un musicologue africaniste et

son épouse ethnologue : c'était André Schaeffner et Denise Paulme qui m'ont cordialement accueilli et invité à dîner, ce qui me changea de ma nourriture habituelle composée de bananes, de sardines et d'*atiéké* (manioc râpé). J'ai poursuivi mon voyage chez les Dan, puis chez les Sénoufo où j'ai assisté à des funérailles au cours desquelles une dizaine d'orchestres formés de trois ou quatre xylophones et trois timbales jouaient tous simultanément, mais chacun une pièce différente. Le sol en tremblait et l'air en bourdonnait ; ce fut une expérience inoubliable et j'ai souvent pensé qu'il faudrait filmer un jour ces funérailles.

C'est en quelque sorte à ce moment que ta vocation s'est révélée ?

Effectivement, d'autant plus qu'en rentrant de ce premier voyage, André Schaeffner et Denise Paulme étaient sur le même bateau. Afin de leur rendre visite, je devais passer en cachette par les cuisines pour accéder à la seconde classe qui m'était interdite, puisque je voyageais en quatrième. Ils m'ont donné une première liste de lectures et m'ont invité à venir à Paris faire un stage au Département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme.

De retour à Bâle, j'ai terminé mes trois ans de conservatoire avec un diplôme de musicien d'orchestre tout en commençant des études d'ethnologie avec Alfred Bühler et Carl August Schmitz (tous deux océanistes) et de musicologie avec Leo Schrade.

En été 1961, je suis retourné en Côte-d'Ivoire, chez les Dan, parce que j'avais bien aimé leur musique et leurs masques lors du premier voyage, et parce qu'il existait une monographie ethnographique (de Hans Himmelheber), en allemand, que je savais mieux lire que le français, appris à l'école comme langue étrangère. Je fis mes premiers enregistrements avec un magnétophone amateur, sans formation aucune et sans méthodologie (je ne conseille à personne d'imiter cet épisode de ma vie !). Après ce premier « terrain », je me suis installé à Paris et inscrit à l'Ecole Pratique des Hautes Etudes, 6e section, en ethnologie, linguistique et histoire africaines, ainsi qu'en ethnomusicologie avec Claudie Marcel-Dubois, dans le cadre du Musée national des Arts et Traditions Populaires. Les cours de Denise Paulme portaient sur la littérature orale africaine et, l'été suivant, je recueillis chez les Dan des contes et des proverbes (ce qui a attiré mon attention sur les mythes d'origine et les proverbes se rapportant aux instruments de musique), pour rédiger, sous sa direction, un mémoire de diplôme de l'EPHE. Puis j'ai préparé une thèse de doctorat de troisième cycle sur la musique des Dan, toujours sous la direction de Denise Paulme.

Lors de mes quatre missions en Côte-d'Ivoire entre 1961 et 1967, mes recherches furent concentrées sur la musique des Dan, mais j'ai toujours passé quelques semaines dans d'autres sociétés (Guéré, Malinké, Sénoufo, Baoulé) afin de pouvoir mettre en perspective les données recueillies chez les Dan. A chaque fois, j'enregistrais beaucoup de musiques, ce qui me permit de publier assez rapidement plusieurs disques. Finalement, j'ai soutenu ma thèse de doctorat fin avril 1968, quelques jours avant le déclenchement des « événements » de Mai 68.

Pourquoi ne pas avoir consacré un chapitre de ta thèse *(Musique Dan)* à l'analyse musicale ?

Premièrement, le modèle que j'avais choisi pour ma thèse était celui proposé par Alan P. Merriam dans le livre *The Anthropology of Music,* paru en 1964, avec six domaines d'investigation: les instruments, les textes de chants, les catégories de la musique, le musicien, les usages et les fonctions, les activités créatives et les concepts. En second lieu, malgré mes années de conservatoire où j'avais appris les rudiments de l'analyse des formes, du contrepoint et de l'harmonie classique, je ne me sentais pas assez formé pour analyser la musique africaine (il n'y avait pas, à Paris, de cours d'analyse musicale en ethnomusicologie). Devant terminer ma thèse dans un certain délai car j'étais boursier, je me suis promis de garder l'analyse de la musique des Dan pour un travail ultérieur, mais les circonstances en ont décidé autrement...

Comment s'est déroulée la transition entre tes travaux chez les Dan et en Océanie ?

Avant de terminer ma thèse, j'ai fait un exposé au séminaire de Claude Lévi-Strauss et là, un ethnologue m'a proposé de venir écouter chez lui des enregistrements qu'il avait effectués en Mélanésie. C'était Daniel de Coppet. Je fus enthousiasmé par ses documents de musique 'aré'aré des Iles Salomon et j'acceptai avec joie de partir en mission avec lui dans le cadre, pour ma part, d'une unité de recherche du CNRS, créée et dirigée par Gilbert Rouget. Il y avait plusieurs ethnomusicologues africanistes en France, mais pas d'océanistes. Je changeai d'autant plus volontiers de terrain que j'avais suivi des cours d'ethnologie océaniste à Bâle et que je venais de publier un article avec Christian Kaufmann sur un langage tambouriné mélanésien (1969b). Donc je ne partais pas complètement dans l'inconnu.

L'endroit où je devais me rendre sur l'île de Malaita était considéré comme très sauvage par les expatriés habitant Honiara, la capitale des Iles Salomon, ce qui ne diminuait pas les appréhensions que tout chercheur éprouve plus ou moins lorsqu'il approche pour la première fois un nouveau terrain. Mais mon arrivée avait été préparée par Daniel de Coppet, déjà sur place pour sa deuxième mission, et les 'Aré'aré m'accueillirent avec une grande feuille de papier sur laquelle étaient inscrits tous les noms des orchestres et des villages où j'étais attendu pour faire les enregistrements !

Comment s'est effectuée l'enquête proprement dite ?

J'ai suivi les instructions que les 'Aré'aré m'ont données, en passant successivement dans tous les villages figurant sur leur plan. J'enregistrais systématiquement tous les ensembles instrumentaux jusqu'à épuisement du répertoire, et des récits expliquant les titres des pièces. J'ai aussi appris à jouer des flûtes de Pan, des tuyaux pilonnants et des tambours à fente. En Côte-d'Ivoire, j'avais déjà pris quelques leçons auprès d'un tambourinaire, mais c'était tout à fait accessoire.

En me rendant en Océanie, je m'étais arrêté à Los Angeles et j'avais assisté à l'UCLA, auprès de Mantle Hood, à des ateliers de gamelan et de tambours africains, dans lesquels de jeunes étudiants américains jouaient d'une manière remarquable, ce qui avait piqué ma fierté de percussionniste professionnel. Aux Iles Salomon j'ai donc cherché à acquérir cette bi-musicalité prônée par Mantle Hood, ce qui a profondement modifié ma façon de travailler sur le terrain et les résultats de mes recherches.

Et comment ont réagi les musiciens 'aré'aré ?

De manière tout à fait favorable, et très enrichissante pour moi. D'abord, le fait d'apprendre un instrument de musique qui n'est pas joué par tout le monde crée une complicité féconde avec les musiciens. En apprenant à jouer dans les quatre ensembles de flûtes de Pan, je comprenais mieux la structure contrapuntique des polyphonies (les 'Aré'aré disent «l'enlacement des parties»), ce qui me facilitait grandement l'analyse. De plus, en faisant inévitablement des fautes, j'apprenais tout un vocabulaire musical relatif aux intervalles, à la conduite des voix, à la segmentation que l'on m'expliquait à l'aide de schémas dessinés sur le sol. Enfin, je ne dois pas oublier le plaisir de faire de la musique en groupe, de comprendre le signe d'un regard quand il s'agit de ralentir avant d'exécuter la formule finale d'une pièce, de lancer soi-même une pièce que tous les musiciens reprennent immédiatement, d'arriver à jouer pour la première fois une pièce sans faute, de manger avec le groupe de musiciens des morceaux de porc et des galettes de taro offerts par le donneur de la fête. Bref, de se sentir musicien parmi des musiciens.

Tout cet apprentissage n'a pas dû être très facile et a dû prendre beaucoup de temps ?

Mais ce n'était pas du temps perdu. Je dois aussi reconnaître que mes trois ans de conservatoire m'ont plus aidé pour cela que mes années d'études ethnologiques. Ce qui me facilita aussi la tâche, ce fut de constituer deux collections d'instruments de musique, une pour le Musée de l'Homme, l'autre pour moi. De retour de ma mission, je pouvais vérifier et affiner mes transcriptions musicales en jouant successivement les différentes parties de la polyphonie, simultanément avec l'enregistrement. J'avais demandé aux facteurs de me fabriquer des instruments au même diapason que ceux enregistrés et, lorsqu'il y avait de petites différences de hauteur, je pouvais adapter la vitesse de mon magnétophone pour obtenir la même hauteur absolue. J'ai eu également recours à une technique d'enregistrement analytique rudimentaire pour isoler les voix de la polyphonie, en plaçant le microphone successivement devant chaque flûtiste. Ce procédé n'était pas aussi sophistiqué que la méthode du *playback* que Simha Arom allait élaborer plus tard en 1973 (on était en 1969), mais cela fonctionnait très bien pour cette musique où il n'y avait pas d'improvisation. Chez les Kwaio (un peuple voisin des 'Aré'aré) – qui distinguent par des noms les huit flûtes de Pan de l'ensemble *'au sisile* – j'enregistrai les pièces quatre fois avec deux

magnétophones, deux musiciens placés chaque fois tout près d'un microphone. C'est ainsi que j'ai pu transcrire, après seulement deux semaines chez eux, des pièces allant de deux à huit voix. Ces analyses ont été publiées dans un article en hommage à André Schaeffner (1982).

Comme précédemment en Côte-d'Ivoire, j'ai fait des séjours de courte durée ailleurs que sur mon terrain principal. Etant le premier ethnomusicologue venu aux Iles Salomon, je pensais que je ne devais pas me cantonner dans l'étude de la musique d'une seule société. J'ai donc élargi mon enquête auprès de tous les autres peuples de l'île de Malaita (les linguistes et ethnologues distinguent en tout onze sociétés et langues), puis à trois régions de l'île de Guadalcanal, à la petite île de Savo, et enfin auprès des Polynésiens des deux atolls périphériques: Ontong Java et Sikaiana. La plupart de ces enregistrements sont restés inédits, car on ne pouvait inonder le marché avec des disques de musique des Iles Salomon (me disait-on), cet archipel étant peu connu en France puisqu'il n'avait ni un passé colonial français, ni un essor touristique récent.

C'est aussi sur ce terrain des Iles Salomon que tu as commencé tes enquêtes cinématographiques ?

En 1969 j'ai tourné chez les 'Aré'aré et sur l'atoll polynésien d'Ontong Java quelques bobines de 3 minutes avec la caméra 16 mm semi-professionnelle non synchrone que m'avait laissée Daniel de Coppet lorsqu'il était rentré avant moi. Ces deux documents, montés au Comité du Film Ethnographique au Musée de l'Homme, n'ont jamais été diffusés; j'y ai fait toutes les fautes d'un débutant (zooms excessifs, etc.). Mais le travail de montage m'a servi dans la mesure où le monteur, Philippe Luzuy, a critiqué sévèrement mes maladresses et a attiré mon attention sur la nécessité des «raccords», ce qui m'a incité à apprendre sérieusement à filmer. C'est à l'ethnologue-cinéaste Jean-Dominique Lajoux que je dois mon initiation au maniement d'une caméra professionnelle; il travaillait à l'époque au Musée des Arts et Traditions Populaires et me donnait des conseils lorsque nous regardions en projection sur grand écran mes essais tournés avec une caméra de location. Mon acteur principal était (déjà !) Trân Quang Hai, dont je filmais le jeu de la guimbarde et des cuillères au Bois de Boulogne, à côté du musée où il travaillait également.

Pour la seconde moitié de ma deuxième mission aux Iles Salomon en 1974-1975, le CNRS Audiovisuel m'envoya une caméra professionnelle silencieuse à quartz, avec de la pellicule. Comme il n'y avait pas de fêtes à l'époque où je disposais de la caméra, j'ai décidé de filmer systématiquement et hors contexte tous les types de musique instrumentale. Parmi ceux-ci, certains n'étaient déjà plus en usage, notamment ceux joués sur des instruments individuels que la guitare et l'ukulélé, plus populaires auprès des jeunes, avaient remplacés. D'ailleurs, une fête avait déjà été filmée en 1969 par Daniel et Christa de Coppet (j'étais le preneur du son), et il n'y avait pas beaucoup d'intérêt à refilmer une fête où, de toute façon, rarement plus de deux ou trois types de musique étaient exécutés. Le plus remarquable, chez les 'Aré'aré, était la diversité et la richesse des différents types

de musique (il y en avait vingt), et c'est cela que je voulais montrer dans le film. Afin de lier les séquences de cette sorte de catalogue, j'ai demandé à 'Irisipau, avec qui je travaillais lors de cette deuxième mission sur la taxinomie et les concepts musicaux selon la méthode de l'ethnoscience, de commenter chaque type de musique filmé (*Musique 'aré'aré*).

A la fin de mon séjour à Malaita, il me restait un petit bout de pellicule non exposée que je pensais utiliser pour filmer le procédé employé pour ligaturer une flûte de Pan, comme aide-mémoire pour une description écrite. 'Irisipau a ramassé quelques tuyaux de bambou et les a taillés en souriant, prenant des mesures sur son corps. J'en étais soufflé, puisque je cherchais depuis ma première mission quelqu'un sachant fabriquer des flûtes de Pan selon cette technique. Mais tous les facteurs prenaient les mesures sur d'anciens instruments, ce qui n'expliquait pas comment l'échelle équiheptaphonique caractéristique de l'ensemble de flûtes de Pan *'au tahana* était produite. 'Irisipau m'avait caché son savoir. Evidemment, je lui ai aussitôt dit que je souhaitais filmer tout le procédé de fabrication lors de ma prochaine mission. Il était d'accord et c'est ce que nous avons fait dans le film *Tailler le bambou.*

A part les films, quels ont été les résultats scientifiques de ces séjours aux Salomon?

Dès ma première semaine, j'avais découvert l'existence d'une surprenante échelle produite par chacun des instruments de l'ensemble *'au tahana*; elle résultait de la succession de sept degrés qui semblaient équidistants. Il n'y avait pas de mode comme par exemple dans l'échelle *slendro* de Java. On pouvait le constater dans la pratique en jouant avec des musiciens: si on commençait une pièce sur un tuyau et que l'on s'apercevait qu'il manquait des sons dans le grave, on recommençait la pièce un ou deux tuyaux plus haut, ou vice versa. A Paris, Gilbert Rouget venait de publier un article sur ce même type d'échelle chez les Malinké d'Afrique occidentale. Je savais donc que cela pouvait exister. J'ai envoyé une bande magnétique enregistrée à Jean Schwarz, au Musée de l'Homme, qui m'a fait parvenir les résultats des mesures effectuées au Stroboconn: elles ont confirmé qu'il s'agissait bien d'une échelle équiheptaphonique avec des intervalles équidistants, tous de près de 171 *cents*. Cette découverte fut l'objet de l'un de mes articles importants publiés aux Etats-Unis (1973). Deux articles, souvent cités, exposent la classification indigène et ce que j'appelais « des aspects de la théorie musicale des 'Aré'aré » (1978b, 1979); un autre rend visible, par une sorte de tablature, comment une polyphonie à deux parties peut être obtenue sur une flûte de Pan jouée en solo (1981). Ces publications, complétées par trois disques 30 cm/33 t. et deux films, ont fait connaître la musique 'aré'aré au delà des membres de cette société aux Iles Salomon et du petit cercle des ethnomusicologues en France. Dernièrement encore, un professeur de New York m'a dit qu'il avait donné des pièces 'aré'aré à transcrire lors d'examens (les pauvres étudiants ont dû peiner, surtout s'il avait fourni des enregistrements mono ne permettant pas de suivre facilement la conduite des voix de la polyphonie).

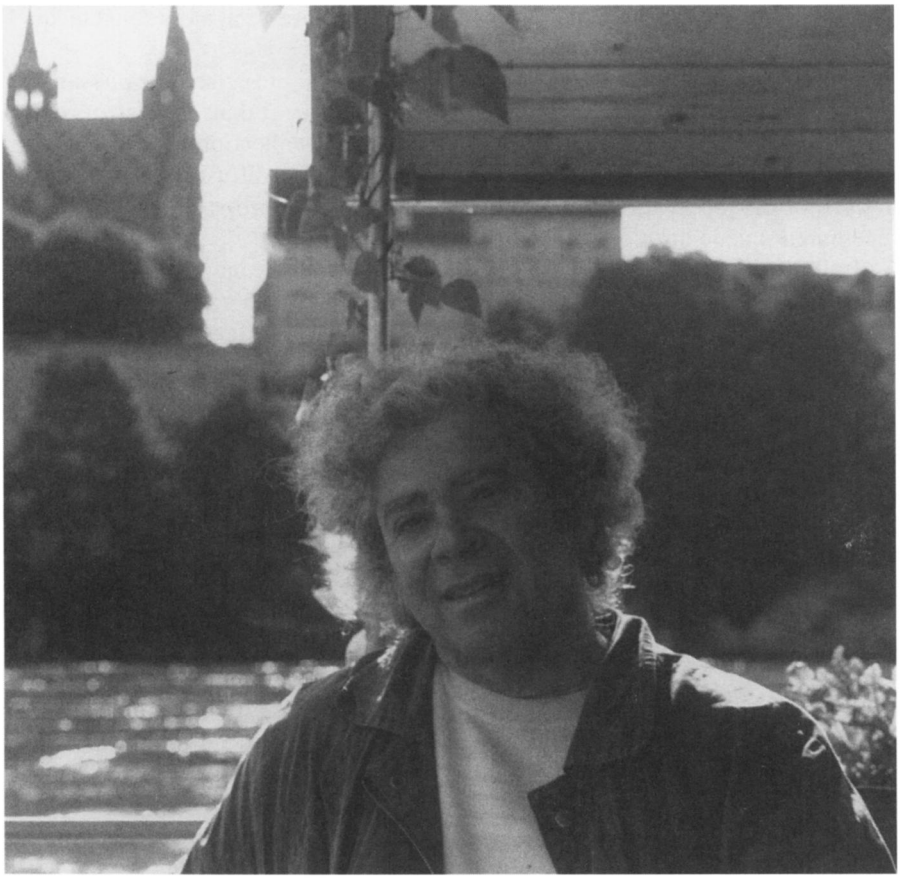


Fig. 2: A Bâle en septembre 1996. Photo: Marianne Zemp.

Pour la suite de ton itinéraire, y a-t-il eu un événement «déclencheur»?

Lorsque je travaillais au montage de mes deux films sur la musique 'aré'aré au CNRS Audiovisuel, Jean-Dominique Lajoux me fit part de son intention d'aller en Appenzell, en Suisse orientale, pour photographier des masques représentant des «hommes sauvages». J'avais déjà entendu des disques de yodel appenzellois enregistrés en studio par des chorales, mais je n'avais jamais assisté à cette coutume du Nouvel An du calendrier julien. Moi qui venais de passer deux ans aux antipodes, je ne savais même pas ce qui se passait dans mon pays d'origine ! Deux jours plus tard, je partis en compagnie de Jean-Dominique, lui avec son appareil de photo, moi avec mon Stellavox, pour assister à la fête des *Sylvesterkläuse* qui, en secouant de grandes cloches et de gros grelots, allaient de maison à maison souhaiter la bonne année en chantant des yodels, appelés localement *Zäuerli.*

En cherchant à me documenter au sujet des yodels suisses, j'ai alors constaté qu'il n'en existait aucun disque enregistré sur le terrain.

Je suis retourné en Appenzell l'été suivant et j'ai enregisté des paysans en train de yodler pendant la traite, la montée à l'alpage, et dans les bistrots entre amis. Il en est sorti un premier disque publié dans la collection *Musical Sources* de l'UNESCO (1981), mais qui n'a jamais eu une véritable diffusion puisque ce fut le dernier disque avant l'arrêt de la production par Philips. C'est seulement récemment que le disque fut réédité en CD (1990).

La littérature sur les yodels suisses était abondante, mais essentiellement écrite par des érudits locaux et des chefs de chœur de la fédération nationale des yodleurs. Deux livres publiés par des musicologues (Wolfgang Sichart et Max Peter Baumann) furent cependant pour moi une source importante, indiquant qu'il y avait au Muotatal un style de yodel tout à fait particulier, avec des tierces neutres, une tension de la voix remarquable, etc. Je suis donc parti au Muotatal, une petite vallée dans les Préalpes, où j'ai rencontré Peter Betschart, un jeune instituteur qui venait de faire son diplôme de fin d'études avec un mémoire sur le yodel traditionnel de sa vallée. Il m'a introduit auprès des meilleurs chanteurs. J'ai enregistré entre autres un paysan en train de chanter dans l'étable et sur l'alpage pour appeler les vaches à la traite; sa photo figure sur la couverture du disque que j'ai publié dans la Collection du CNRS/Musée de l'Homme en 1979. Celui-ci fut par la suite l'objet de moqueries de la part des villageois en raison de sa blouse de travail rapiécée (sur les pochettes de disques habituelles, les yodleurs portaient plutôt des blouses de dimanche avec des broderies d'edelweiss), et parce qu'il yodelait dans son étable (plutôt que sur une scène comme les chanteurs folkloriques). Mais aussi, certainement, parce qu'il était pauvre, célibataire, marginal au village, et que d'autres chanteurs «plus présentables» jalousaient sa présence sur la couverture de cet album. Il fut profondement blessé par ces moqueries et rétorqua pour se défendre qu'il avait touché beaucoup d'argent, ce qui était exagéré puisque les royalties étaient partagées entre les participants au pro rata de leur présence dans le disque. Toujours est-il que, lorsque j'ai tourné la série des quatre films sur les *Jüüzli* du Muotatal cinq ans plus tard, il n'a pas voulu y participer. Cette histoire qui semble anecdotique (mais elle ne l'était pas pour lui) est révélatrice d'une situation que l'on peut rencontrer lorsque la pratique musicale d'une minorité est déconsidérée en raison de la présence hégémonique d'une musique officielle promue par les médias. Sans le vouloir on peut faire du tort à un musicien ou un chanteur; j'en ai parlé dans un article paru dans une revue d'anthropologie visuelle (1990a).

Pourquoi ne t'es-tu pas contenté de tourner un seul film sur le sujet de la youtse du Muotatal?

Lorsque j'avais terminé mon film de 2 h 20 sur les vingt types de musique chez les 'Aré'aré, je n'étais pas très satisfait de son caractère trop systématique et professoral, et du fait qu'il laissait, malgré sa longueur excessive, beaucoup d'aspects de côté. Je cherchais à traiter une seule catégorie de musique en plusieurs films plus

courts, chacun conçu selon une perspective différente et complémentaire. Au lieu d'un discours professoral, fût-il donné par un indigène comme dans le film 'aré'aré, je cherchais d'autres moyens de passer des informations verbales indispensables. Dans le premier film, *Youtser et yodler,* la confrontation des idées sur la tradition locale et le chant folklorisé est rendue par des conversations filmées chez des paysans et chez des protagonistes du yodel officiel. Peter Betschart, mon collaborateur et preneur de son, y prenait part, étant à la fois proche des « traditionnalistes » (par ses recherches pour le diplôme d'instituteur) et des « modernistes » (en tant que chef d'un chœur de yodel folklorique). Le film *Voix de tête, voix de poitrine* visualise mon analyse musicale par des graphiques animés, conçus afin que les spectateurs ne sachant pas lire une partition puissent comprendre la structure et la technique vocale des ces yodels. Les deux autres films montrent le yodel traditionnel dans le contexte d'une montée à l'alpage et quatre différentes formes de yodel, de la plus récente à la plus ancienne, exécutées le même jour lors d'une noce. Ces deux derniers films n'ont plus aucun commentaire parlé, seulement quelques intertitres. Je pensais à l'époque que les films d'ethnomusicologie devraient pouvoir s'adresser à des publics très différents, aussi bien à des spécialistes qu'au grand public. C'est un vœu pieux puisque dans la réalité, cela se passe autrement...

Et le « terrain » qui a suivi, était-il exotique ?

Ce fut un terrain exclusivement parisien. J'ai voulu poursuivre ma recherche de visualisation de la structure musicale et des techniques vocales. L'idée m'est venue de faire un film avec Trân Quang Hai que je voyais souvent faire des exercices de chant diphonique. Je savais qu'il dirigeait des ateliers: c'était un autre moyen encore que la conversation des protagonistes, pour intégrer des informations verbales dans un film. Mais ce qui m'intéressait le plus, c'était de visualiser ce qui se passait dans la cavité pharingo-buccale, et quel en était le résultat acoustique; autrement dit, de montrer pour la première fois en temps réel et en son synchrone le principe de production du chant diphonique sur les plans articulatoire et acoustique. *Le chant des harmoniques* était à la fois le résultat d'une recherche de près de vingt ans par Trân Quang Hai et un moyen d'investigation à l'aide de l'image. Là encore, j'ai voulu faire un film pouvant intéresser le spécialiste (ethnomusicologue, acousticien, phoniatre...) comme le grand public. Le film a d'ailleurs obtenu plusieurs prix, dont le prix spécial pour la recherche en France, le Grand Prix dans un festival du film scientifique au Canada et un autre Grand Prix dans un festival du film ethnographique en ex-URRS où l'on a particulièrement apprécié son humour. Et pourtant, la Télévision suisse romande a estimé qu'il était « trop scientifique », alors que la commission de La Sept (devenue Arte) a décrété qu'il ne l'était pas assez ! Ces films restent donc en général inconnus du grand public, même si l'un ou l'autre passe une fois sur une chaîne satellite comme TV 5 ou cablée comme Planète Cable. Plus fréquentes sont les demandes de producteurs de télévision souhaitant intégrer les extraits les plus spectaculaires dans leur propres films. Il reste la présentation, une fois l'an, dans mon enseignement, et quelque fois lors d'un colloque consacré au cinéma ethnomusicologique... Je suis

donc plutôt découragé. Mais ce n'est pas la première fois : chaque fois que j'ai terminé un film, je me suis juré de ne plus recommencer.

Plus généralement, est-ce qu'un film, comme un disque, peut contribuer à préserver les musiques traditionnelles ?

Je suis sceptique. J'y crois de moins en moins. Sur l'atoll polynésien d'Ontong Java, seuls deux genres de chants traditionnels étaient encore en usage en 1969; les chants rituels dont je connaissais le nom par la littérature ethnographique ancienne étaient tombés dans l'oubli depuis de nombreuses années. Les jeunes ne chantaient que des *hula* en s'accompagnant à la guitare et à l'ukulélé. Suite à ma proposition, des hommes et des femmes âgés du village ont enseigné avec enthousiasme de nombreux chants traditionnels aux plus jeunes afin que je puisse les enregistrer. J'en ai publié deux disques qui ont été diffusés à la radio nationale des Salomon, et j'ai également renvoyé les disques avec des tourne-disques au village. Mais cinq ans plus tard, quand j'y suis retourné, j'ai appris qu'aucun de ces chants n'avait été exécuté pendant mon absence. J'ai néanmoins organisé de nouvelles répétitions et enregistré en stéréo d'autres répertoires oubliés.

Au Muotatal, il y a bien eu un intérêt momentané de la part des villageois, surtout de ceux qui voulaient se voir dans les films, et de ceux qui n'y figuraient pas et qui voulaient voir les autres. Les élèves de l'école primaire et leurs instituteurs ont également manifesté leur intérêt, mais pas les élèves du secondaire du chef-lieu de canton qui préféraient – comme la plupart des adolescents de partout – la musique des groupes rock à la mode (ce que je peux comprendre : lorsque j'avais leur âge, je détestais le yodel). Ma proposition d'écrire en allemand un livre pour les instituteurs et élèves n'a pas eu de suite auprès du Département de l'instruction publique du canton de Schwyz que j'avais approché pour la publication. Si l'initiative ne vient pas des musiciens et des chanteurs eux-mêmes, que ce soit en Suisse ou dans le Pacifique Sud, et que le contexte social de la musique traditionnelle n'existe plus, les conditions pour qu'une musique perdure ne sont plus réunies, sauf peut-être par le biais de la folklorisation.

Quelle est ta position par rapport à l'étude des musiques urbaines, « acculturées », ou métissées ?

Si j'étais resté africaniste, je crois que j'aurais étudié les musiques urbaines dont certaines me fascinent. Par exemple, quelle part de leur patrimoine musical ont conservé certains chanteurs mandingues pour que l'on reconnaisse leur origine dès les premières secondes d'un chant ? Quels sont les éléments mélodiques, rythmiques, de timbre, qui font que l'on puisse les distinguer si facilement par rapport à des musiciens ghanéens, nigérians ou zaïrois ?

Pour ce qui est des Iles Salomon, dans les années 1970, il n'y avait pas de musique syncrétique urbaine mariant des spécificités musicales locales avec des apports nouveaux venus d'ailleurs. Il y avait la musique traditionnelle (que les

'Aré'aré qualifiaient «du pays [des ancêtres]»), la musique occidentale des Eglises chrétiennes et le pop pan-pacifique avec guitare et ukulélé (que les 'Aré'aré appellaient «chants des Blancs»). Ce n'est que tout récemment que j'ai reçu deux cassettes enregistrées par un groupe de jeunes musiciens 'aré'aré cherchant à créer une musique nouvelle. A ma déception je dois dire que le résultat me semble peu convainquant, car ils ont perdu une grande partie de ce qui faisait la spécificité 'aré'aré: l'échelle équiheptaphonique, la polyphonie à contrepoint, la délicate pulsation du souffle, les ornements harmoniques. Ils n'ont pas (encore ?) réussi à créer un véritable syncrétisme mariant leur propre patrimoine musical avec des apports extérieurs. Mais leurs recherches sont toutes récentes, et ils n'ont pas des décennies de pratiques urbaines derrière eux comme les musiciens africains.

Quant à l'appropriation honteuse de musiques traditionnelles par des musiciens occidentaux, je citerai, ce qui me touche personnellement, le cas de deux berceuses des Iles Salomon que des musiciens français, dont l'un par ailleurs très respectable, se sont appropriées. Dans un article à paraître (1996b), je discute les implications morales et juridiques de l'exploitation commerciale des enregistements de terrain: problèmes éthiques qui préoccupent beaucoup d'ethnomusicologues.

Quels sont tes travaux actuels ?

Je prépare actuellement un ouvrage consacré à la composition chez les 'Aré'aré. C'est un domaine peu traité par les ethnomusicologues. Pour essayer de comprendre les processus de la création musicale, j'intégrerai les différentes approches que j'ai menées successivement sur trois terrains pour étudier la litterature orale concernant la musique, l'organologie, les histoires de vie et le statut des musiciens, les théories «indigènes», les échelles, les structures et procédés polyphoniques...

Et dans lequel des deux «courants», ethno- ou musico-logique de la discipline te situes-tu ?

Je suis issu du conservatoire, mais ayant dû me former à l'époque où il n'existait pas encore un enseignement d'ethnomusicologie complet et organisé, j'ai dû au départ opter pour une filière plus ethnologique. Si cette tendance était manifeste dans mes publications concernant la Côte-d'Ivoire, j'ai essayé depuis, autant que possible, de ne privilégier aucune des deux approches principales. Même mes travaux dans le domaine de «l'ethnomusicologie visuelle» (par analogie avec l'anthropologie visuelle) sont tantôt plus «ethno» comme le livre que j'ai publié avec Daniel de Coppet (1978a) ou trois des quatre films sur le Muotatal, tantôt plus «musico» comme les films *Voix de tête, voix de poitrine* et *Le chant des harmoniques*» (cf. deux articles décrivant les procédés de visualisation de la musique dans ces films, 1989, 1990b). Je ne suis pas partisan d'une démarche exclusive déclarée comme seule valable. Le défi de l'ethnomusicologie est d'unir, et pas seulement de juxtaposer, les deux composantes du nom de notre discipline; on ne réussit pas toujours.

Bibliographie succincte de Hugo Zemp

1964 «Musiciens autochtones et griots malinké chez les Dan de Côte-d'Ivoire», *Cahiers d'Etudes Africaines,* IV-3 (15): 370-382.

1966 «La légende des griots malinké», *Cahiers d'Etudes Africaines,* VI-4 (24): 611-642.

1967 «Comment on devient musicien: quatre exemples de l'ouest-africain», *in:* T. Nikiprowetzki, *La musique dans la vie,* I: 79-103. Paris OCORA.

1969a «Trompes sénoufo», *Annales de l'Université d'Abidjan,* Série F-1, fasc. 1, Ethnosociologie: 25-50.

1969b (en collaboration avec C. Kaufmann) «Pour une transcription automatique des langages tambourinés mélanésiens», *L'Homme,* IX-2: 38-88.

1970 «Tambours de femme en Côte-d'Ivoire», *Objets et Mondes (La Revue du Musée de l'Homme),* X-2: 99-118.

1971a *Musique Dan. La musique dans la pensée et la vie sociale d'une société africaine.* Paris-La Haye: Mouton, 320 p. Cahiers de l'Homme (Nouvelle série XI).

1971b «Instruments de musique de Malaita (I)», *Journal de la Société des Océanistes,* 30: 31-53.

1971c «Un orgue éolien de Guadalcanal», *Objets et Mondes (La Revue du Musée de l'Homme),* XI-2: 221-226.

1972a «Instruments de musique de Malaita (II)», *Journal de la Société des Océanistes,* 34: 7-48.

1972b «Fabrication de flûtes de Pan aux Iles Salomon», *Objets et Mondes (La Revue du Musée de l'Homme),* XII-3: 247-268.

1973 (en collaboration avec J. Schwarz) «Echelles équiheptaphoniques des flûtes de Pan chez les 'Aré'aré (Malaita, Iles Salomon)», *Yearbook of the International Folk Music Council,* V: 85-121.

1976 «L'origine des instruments de musique: 10 récits sénoufo d'Afrique occidentale», *The World of Music,* XVIII-3: 3-25.

1978a (en collaboration avec D. de Coppet) *'Aré'aré, un peuple mélanésien et sa musique.* Paris: Editions du Seuil (Collection «Les jours de l'Homme»), 128 p. Disque 17 cm encarté.

1978b «'Are'are Classification of Musical Types and Instruments», *Ethnomusicology,* XXII-1: 37-67.

1979 «Aspects of 'Are'are Musical Theory», *Ethnomusicology,* XXIII-1: 5-48. Réédité *in: The Garland Library of Readings in Ethnomusicology,* vol. 7: A Century of Ethnomusicological Thought. New York/Londres: Garland, 1990.

1981 «Melanesian solo polyphonic panpipe music», *Ethnomusicology,* XXV-3: 383-418.

1982 «Deux à huit voix: polyphonies de flûtes de Pan chez les Kwaio (Iles Salomon)», *Revue de Musicologie* («Numéro special André Schaeffner», paru simultanément en ouvrage sous le titre *Les Fantaisies du voyageur, XXXIII variations Schaeffner),* 68-1-2: 275-309.

1988 «Filming Music and Looking at Music Films», *Ethnomusicology,* 32-3: 393-427.

1989 «Filming Voice Technique»: The Making of 'The Song of Harmonics'», *The World of Music,* 31-3: 56-85.

1990a «Ethical Issues in Ethnomusicological Filmmaking», *Visual Anthropology,* III-1, pp. 49-64.

1990b «Visualizing Music Structure through Animation: The Making of the Film 'Head Voice, Chest Voice'», *Visual Anthropology,* III-1, pp. 65-79. Traduit en italien dans *Culture Musicali: quaderni di ethnomusicologia* 15-16: 27-43.

1991 (avec la collaboration de Trân Quang Hai) «Recherches expérimentales sur le chant diphonique», *Cahiers de musiques traditionnelles* 4: 27-68.

1992 «Quelles images pour la musique?» *Journal des Anthropologues* (numéro spécial Anthropologie visuelle), N° 47-48: 107-117.

1995 *Ecoute le bambou qui pleure. Récits de quatre musiciens mélanésiens ('Aré'aré, Iles Salomon).* 220 p., 32 p. hors texte. Paris: Editions Gallimard (Collection l'aube des peuples).

1996a (à paraître) «A Bundle Panpipe from the Solomon Islands» et «Guadalcanal», *in: The Garland Encyclopedia of World Music,* vol. Oceania, ed. Adrienne Kaeppler et Jacob Love. New York: Garland.

1996b (à paraître) «The/An Ethnomusicologist and the Record Business», *Yearbook for Traditional Music* 28.

Discographie

1965 *The Music of the Dan.* 30 cm, notice angl./fr./all. 12 p., Collection Unesco – Anthologie de la musique africaine. Bärenreiter-Musicaphon, BM 30 L 2301.

1966 *The Music of the Senufo.* 30 cm, notice angl./fr./all. 17 p., Collection Unesco – Anthologie de la musique africaine. Bärenreiter-Musicaphon, BM 30 L 2308.

1971a *Musique guéré, Côte-d'Ivoire.* 30 cm, notice fr./angl. 6 p., Collection Musée de l'Homme, Vogue LD 764.

1971b *Masques dan, Côte-d'Ivoire.* 30 cm, notice fr./angl. 10 p. Ocora, OCR 52.

1971c *Musique polynésienne traditionnelle d'Ontong Java.* 30 cm, notice fr./angl. 6 p., Collection Musée de l'Homme, Vogue LD 785.

1971d *Flûtes de Pan mélanesiennes, 'Are'are vol. 1.* 30 cm, notice fr./angl. 6 p., Collection Musée de l'Homme, Vogue LDM 30104.

1972a *Ivory Coast: Baule Vocal Music.* 30 cm, notice angl./fr./it. 4 p., Collection Unesco – Atlas Musical, EMI Italiana, 3 C064-17842.

1972b *Musique de Luangiua.* 17 cm flexible, notice 3 p., encarté dans le catalogue de l'exposition «La Découverte de la Polynésie», Musée de l'Homme.

1972c *Flûtes de Pan mélanesiennes, 'Are'are vol. 2.* 30 cm, notice fr./angl. 6 p., Collection Musée de l'Homme, Vogue LDM 30105.

1972d *Musique polynésienne traditionnelle d'Ontong Java, vol. 2.* 30 cm, notice fr./angl. 6 p., Collection Musée de l'Homme, Vogue LD 30109.

1973a *Musique mélanésienne, 'Are'are vol. 3.* 30 cm, notice fr./angl. 6 p., Collection Musée de l'Homme, Vogue LDM 30106.

1973b *Fataleka and Baegu Music, Malaita, Solomon Islands.* 30 cm, notice 1 p., Unesco Collection – Musical Sources, Philips 6586018.

1974a *Musique de Guadalcanal, Solomon Islands.* 30 cm, notice fr./angl. 10 p., Ocora-IFMC, OCR 74.

1974b *Percussions de Côte-d'Ivoire (Dan, Guéré, Baoulé, Sénoufo, Malinké).* 30 cm, notice 6 p., Disques Alvarès C 488.

1978 *Polyphonies des Iles Salomon (Guadalcanal et Savo).* 30 cm, notice fr./angl. 4 p., Collection CNRS/Musée de l'Homme, Le Chant du Monde, LDX 74663.

1979 *Jüüzli. Jodel du Muotatal, Suisse.* 30 cm, notice angl./fr./all. 7 p., Collection CNRS-Musée de l'Homme, Le Chant du Monde LDX 74716.

1981 *Yodel of Appenzell, Switzerland.* 30 cm, notice angl./all. 1 p., Unesco Collection – Musical Sources, Philips 6586044.

1990a *Polyphonies des Iles Salomon (Guadalcanal et Savo).* 1 CD, notice fr./angl. 32 p., Collection CNRS/Musée de l'Homme, Le Chant du Monde LDX 274 663 (réédition revue et augmentée du disque 30 cm paru en 1978).

1990b *Iles Salomon. Musique Fataleka et Baegu de Malaita.* 1 CD, notice fr./angl. 12 p., Auvidis-Unesco D 8027. Cassette D 58027 (réédition revue du disque 30 cm paru en 1973).

1990c *Jüüzli. Yodel du Muotatal, Suisse.* 1 CD, notice angl./fr./all. 44 p., Collection CNRS/Musée de l'Homme, Le Chant du Monde LDX 274 716 (réédition revue et augmentée du disque 30 cm paru en 1979).

1990d *Suisse. Zäuerli, yodel d'Appenzell.* 1 CD, notice angl./fr./all. 16 p., Auvidis-Unesco D 8026. Cassette D 58026 (réédition revue du disque 30 cm paru en 1981).

1993a *Côte-d'Ivoire. Musique vocale baoulé.* 1 CD, notice fr./angl. 12 p. Unesco-Auvidis D 8048 (réédition révisée du disque 30 cm paru en 1972).

1994a *Masques Dan, Côte-d'Ivoire.* 1 CD, notice angl./fr./all. 36 p. Ocora C 580048 (réédition révisée et augmentée du disque 30 cm paru en 1971).

1994b *Iles Salomon. Musique de Guadalcanal.* 1 CD, notice angl./fr./all. 32 p. Ocora C 5580049 (réédition révisée et augmentée du disque 30cm paru en 1974).

1994c *Iles Salomon. Ensembles de flûtes de Pan 'aré'aré.* Coffret de 2 CD, notice fr./angl. 92 p. Collection CNRS/Musée de l'Homme, Le Chant du Monde LDX 274961.62.

1995 *Iles Salomon. Musiques intimes et rituelles 'aré'aré.* 1 CD, notice fr./angl. 112 p. Collection CNRS/Musée de l'Homme, Le Chant du Monde CNR 274963.

1996 Coordination: *Les voix du monde. Une anthologie des expressions vocales..* Conception et réalisation: G. Léothaud, B. Lortat-Jacob, H. Zemp, avec la collaboration de J. Schwarz et Trân Quang Hai. 3 CD, notice français/anglais 188 p. Collection CNRS/Musée de l'Homme, Le Chant du Monde CMX 3741010.12.

Filmographie

1973a *Danses polynésiennes traditionnelles d'Ontong Java.* 16 mm, couleur, 9 min. Comité du Film Ethnographique.

1973b *Bambous frappés, bambous soufflés.* 16 mm, couleur, 9 min. Comité du Film Ethnographique.

1979a *Musique 'Aré'aré.* 16 mm, couleur, 140 min. CNRS Audiovisuel. Version anglaise: *'Are'are Music* (1983).

1979b *Tailler le bambou.* 16 mm, couleur, 35 min. CNRS Audiovisuel. Version anglaise: *Shaping Bamboo* (1984).

1986a *Les noces de Susanna et Josef.* 16 mm, 25 min. Version allemande: *Die Hochzeit von Susanna und Josef* (1987). Version anglaise: *The Wedding of Susanna and Josef* (1987). Coproduction CNRS Audiovisuel/Ateliers d'ethnomusicologie.

1986b *Glattalp.* 16 mm, couleur, 30 min. Versions allemande et anglaise avec le même titre (1987). Coproduction CNRS Audiovisuel/Ateliers d'ethnomusicologie.

1987 *Youtser et yodler.* 16 mm, couleur, 50 min. Version allemande: *Juuzen und jodeln.* Version anglaise: *Yootzing and Yodelling.* Coproduction CNRS Audiovisuel/Ateliers d'ethnomusicologie.

1988 *Voix de tête, voix de poitrine.* 16 mm, couleur, 23 min. Version allemande: *Kopfstimme, Bruststimme.* Version anglaise: *Head Voice, Chest Voice.* Coproduction CNRS Audiovisuel/Ateliers d'ethnomusicologie.

1989 *Le chant des harmoniques.* 16 mm, couleur, 37 minutes. Version anglaise: *The Song of Harmonics.* Coproduction: CNRS Audiovisuel et Société Française d'Ethnomusicologie.

1993 *'Are'are Music + Shaping Bamboo.* Réédition sous forme de deux vidéocassettes au système américain NTSC des deux films en version anglaise, accompagnés d'un livret (72 p.). Society for Ethnomusicology, Audiovisual Series N° 1.

ÉCHOS DU SOUFISME BOSNIAQUE
Entretien avec l'ensemble Nešidu-l-Huda de Sarajevo[1]

Laurent Aubert

En septembre 1995, La Bâtie-Festival de Genève avait réalisé une opération intitulée «Amitiés de Sarajevo» en collaboration avec Pro Helvetia, la Fondation suisse pour la culture. Destinée à établir des liens de solidarité entre artistes suisses et bosniaques, cette opération a permis d'inviter à Genève un certain nombre d'écrivains, de musiciens, de comédiens et de chorégraphes représentant les différents courants culturels bosniaques, ceci malgré la guerre qui sévissait encore en ex-Yougoslavie. L'ensemble Nešidu-l-Huda de Sarajevo, représentant la tradition du chant soufi de Bosnie, faisait partie de ces invités; mais les événements les avaient alors empêchés de se rendre à Genève. L'invitation leur ayant été réitérée pour l'édition 1996 du Festival, ils purent y participer au nombre de dix, offrant au public le témoignage d'une dimension de la culture bosniaque mal connue, mais néanmoins significative de son histoire et de sa réalité sociale.

Souvent bannis par les autorités islamiques les plus rigoristes, puis transmis sous le manteau durant l'époque communiste (1943-1990), et enfin mués en chants de combat pendant la guerre (1992-1995), les *ilahija* et *kasida* interprétés par Nešidu-l-Huda font partie du répertoire cérémoniel classique du soufisme tel qu'il s'est répandu notamment en Bosnie-Herzégovine et au Kosovo dès le XV^e^ siècle. Les compositions de Rûmî, chantées en persan, de Yunus Emre, en turc, et d'anonymes arabes y voisinent avec celles, anciennes ou récentes, d'auteurs bosniaques ou albanais. Mais elles respectent toutes le canevas poétique, mélodique et rythmique imposé par ces formes classiques.

Le lendemain d'une prestation au théâtre de l'Alhambra le 2 septembre 1996, chaleureusement accueillie par un public au sein duquel festivaliers voisinaient avec réfugiés bosniaques et sympathisants, le groupe a effectué une séance d'enregistrement en ce même lieu, destinée à une publication en disque compact[2]. L'entretien transcrit ci-dessous a été réalisé en fin de soirée après que, une fois l'enregistrement terminé, les chanteurs sont allés visiter la Mosquée de Genève. Quatre des membres de Nešidu-l-Huda s'y expriment: Mensur Varaki, fondateur

---

[1] Entretien réalisé avec l'aide de Madame Šemsa Salihbegović, interprète.

[2] A paraître en 1997 dans la collection AIMP/VDE (CD 927).

de l'ensemble avec son frère jumeau Ridwan[3] et principal dépositaire de son répertoire ; Mensud Bašić, chanteur soliste à la voix angélique, tout juste âgé de vingt-cinq ans ; Mehmed Bajraktarević, musicologue et chef d'orchestre de formation, mais néanmoins membre du groupe à part entière ; et enfin Fariz Pecar, fin connaisseur du contexte historique et culturel de l'islam en Bosnie.

La discussion à bâtons rompus dont un extrait figure ici m'a paru mériter d'être publiée dans ce volume, tant les enjeux que son contenu laisse transparaître sont forts et significatifs d'un état de fait, hélas, trop largement répandu. Khmers, Afghans, Somaliens, Rwandais, Tchétchènes..., la liste des peuples ayant récemment traversé des tragédies comparables est longue, et de nombreux témoignages montrent qu'en de pareilles situations, le maintien d'une pratique musicale, avec tout ce qu'elle représente, peut constituer un facteur de dignité et de survie inaliénable.

L.A.

Pourriez-vous commencer par retracer brièvement l'historique de votre ensemble ?

Mensur Varaki : Le chœur de Tabački Mesdžid, Nešidu-l-Huda, a été fondé en 1985. Pour des raisons dues aux circonstances politiques de l'époque, il était alors présenté comme un chœur de la jeunesse de Sarajevo. Cela a duré jusqu'à la chute du communisme, en août 1990, qui a été suivie de la réouverture de Tabački Mesdžid, la mosquée de Tabački. C'est alors que le chœur prit son nom actuel de Nešidu-l-Huda, qui signifie « instruction » ou « annonce de Dieu ». Ce nom a été choisi en référence à un *ilahija* (hymne) de Hafiz Senad Podojak portant ce titre, qui figure d'ailleurs sur la première cassette enregistrée par le groupe. Hafiz Senad Podojak était un des meilleurs connaisseurs du Coran de Bosnie.

Seuls trois des membres fondateurs de l'ensemble en font encore partie aujourd'hui : mon frère Ridwan, Fariz Pecar et moi-même. Quant aux autres, soit ils sont morts pendant la guerre, soit ils ont quitté le groupe. C'est à partir des années 1990 que nous ont rejoints Mensud Bašić, Samir Varaki, Suad Zadić et Hafiz Senad Podojak. D'autres membres se sont joints à l'ensemble durant la guerre.

En mai 1991 a été enregistrée la première cassette de Nešidu-l-Huda, intitulée *Dar i Milost* (« don de bienfaisance ») ; en août de la même année, nous avons enregistré un nouveau répertoire, qui devait être publié deux ou trois jours avant la guerre. Mais les bandes sont restées bloquées à Ilija, en territoire occupé. Nous n'avons toutefois pas perdu l'espoir, et les événements nous ont au contraire donné un regain d'énergie et d'inspiration dans notre travail. La guerre a même motivé la composition d'une vingtaine de *ilahija* nouveaux.

Mensud Bašić : Au début de la guerre s'est créé un nouveau type de musique. Auparavant, les chants que nous interprétions étaient l'œuvre de derviches, de

[3] Avant la guerre, les Varaki étaient en fait cinq frères, dont trois triplés. Mensur et Ridwan en sont les seuls survivants.

Fig. 1 : De gauche à droite : Ridwan Varaki, Mensur Varaki, Mehdija Bugari et Mensud Bašić.
Photo : Jesus Moreno, septembre 1996.

maîtres soufis. Pendant notre opposition à l'agresseur, beaucoup de gens se sont mis à écrire des textes inspirés des anciens *ilahija*, mais qui décrivaient l'état dans lequel se trouvait la Bosnie, le combat des résistants, tout en gardant la perspective spirituelle qui était la nôtre. Un de ces chants exhorte par exemple les gens à s'aimer les uns les autres et à surveiller leurs propres impulsions, tout en conservant leur foi islamique. «Sur le chemin droit de Dieu, ne regrettez pas la vie», dit le Coran. Ce genre de sujet n'entre en effet ni dans la thématique du *ilahija*, ni dans celle de la *kasida*. Mais la structure mélodique et rythmique de ces compositions reste très proche de la forme classique du *ilahija*.

Nous avons ainsi interprété de nombreux textes de ce type pendant la guerre. Maintenant qu'elle est en principe terminée, nous avons plutôt tendance à retirer ces chants «engagés» de notre répertoire.

Mehmed Bajraktarević : J'aimerais juste ajouter un commentaire personnel à ce que vient de dire Mensud. Pendant une partie de la période de guerre, j'étais le responsable des programmes musicaux de la Radio-Télévision de Bosnie-Herzégovine ; à cette époque, ce genre de chants a envahi les programmes. Il était intéressant de constater que des orchestres et des chœurs surgissaient de presque chaque rue de Sarajevo pour enregistrer ce type de chants. Au début, c'était très émouvant, compte tenu du courage dont avaient besoin ces gens

pour venir à la Radio en raison des risques d'obus et des dangers de mort qu'ils encouraient chaque fois qu'ils sortaient de chez eux. Nous appréciions beaucoup leur conviction et leurs efforts, qui avaient un effet très favorable sur le moral des militants et le peuple bosniaque dans son ensemble.

Après environ six mois, mes collègues et moi-même nous sommes trouvés dans une situation très délicate, qui consistait à devoir limiter au maximum la diffusion de ce genre de musique dans nos programmes. En effet, mises à part les œuvres de quelques auteurs et interprètes dotés d'une émotion, d'une connaissance musicale et d'un talent artistique réels, la plupart de ces chants relevaient plutôt d'une sorte de bricolage consistant à aligner des strophes et des phrases musicales sans cohérence ni signification, à tel point que, esthétiquement, ils commençaient à ressembler aux chansons militantes de la première période de l'ère communiste. Nous avons donc dû effectuer une sélection et ne garder dans nos programmes que les pièces d'une qualité et d'une inspiration véritables, faites par des gens qui avaient quelque chose à donner et qui savaient le faire. Le chœur Nešidu-l-Huda – dont je ne faisais à l'époque pas partie – était justement de ces derniers.

M. Varaki: Je suis d'accord avec mon ami en ce qui concerne ces *ilahija* «nouvelle vague», en particulier parce que ces textes étaient adaptés sans discernement à des mélodies très connues. En fait, ces mélodies étaient pratiquement piratées.

Cela n'a-t-il pas toujours été le cas, que des textes religieux et des textes profanes soient chantés sur des mélodies identiques ?

M. Bajraktarević: Pas en ce qui concerne les *ilahija*. Les répertoires étaient tout-à-fait distincts. Ce n'est pratiquement qu'en Bosnie durant cette guerre qu'on constate ce type d'emprunts. Peut-être qu'aujourd'hui, l'usage va aussi se développer en Tchétchénie!...

Pensez-vous que, du fait de leur connotation islamique, ces chants constituaient un facteur d'identité pour les Bosniaques ?

M. Bajraktarević: On ne peut pas vraiment le dire. Chaque combattant musulman de l'armée bosniaque – et ils étaient la majorité – s'y retrouvait évidemment. Mais ceux qui luttaient à nos côtés et qui appartenaient à d'autres religions étaient sensibles aux mêmes chants. J'en ai même vu qui se lançaient au combat en proclamant le *takbîr*, «*Allâhu Akbar*!» Ils avaient en effet constaté que, lorsque leurs camarades musulmans énonçaient cette formule, la peur semblait les quitter. Ils se sont alors mis à en faire autant!

M. Bašić: Cela me rappelle une anecdote qui s'est passée sur le front de Bihac. Quelqu'un a demandé à un Croate qui s'apprêtait à partir au combat pourquoi il criait «*Allâhu Akbar*!»; il a répondu: «Je n'en sais rien, mais en tout cas, ça marche!»

Fig. 2: Nešidu-l-Huda en séance d'enregistrement. Photo: Jesus Moreno, septembre 1996.

Comment votre ensemble fonctionnait-il pendant la guerre ?

M. Bašić: On peut dire qu'à cette époque, nous n'avions jamais l'occasion de répéter. La moitié de notre chœur faisait partie de la même unité militaire, de la même brigade, et les autres étaient disséminés dans des unités différentes. Nous ne pouvions donc jamais nous rassembler. Si nous trouvions un texte intéressant et que nous tentions de lui donner une forme musicale, nous essayions de nous réunir avec nos camarades d'autres brigades afin de l'interpréter ensemble pour voir si ça sonnait bien. Mais le principal problème était de parvenir à nous retrouver: c'était très dangereux. Nous nous efforcions alors de quitter la ville ensemble et de nous rendre sur les territoires libérés afin de chanter pour les combattants. Tout le monde venait écouter cette sorte de «concerts» improvisés, qui étaient pratiquement pour nous la seule occasion de nous entraîner au chant.

Maintenant que la guerre est terminée, comment envisagez-vous votre avenir en tant que groupe musical ?

Fariz Pecar: La première récompense de nos efforts fut d'avoir été invités au Festival de Téhéran, en Iran, en janvier 1995. Nous avions aussi été invités à participer au Festival de La Bâtie à Genève en septembre 1995, mais les événements ne nous ont pas permis d'honorer cette invitation, et ce n'est que maintenant [septembre 1996] que nous avons pu venir. En juin de cette année,

on nous a aussi proposé de nous rendre à Fès, au Maroc, et également au Caire, mais nous n'avons pas pu passer les frontières.

Que signifie pour vous le fait de chanter aujourd'hui dans une ville comme Genève, qui est certes pluriculturelle, mais devant un public en grande majorité non musulman ?

M. Bašić: Nous sommes actuellement le seul chœur d'ex-Yougoslavie à avoir chanté dans une église, à Saint-Antoine de Bogoslavia à Sarajevo. Cela explique asssez, je crois, notre attitude vis-à-vis des autres religions.

M. Bajraktarević: Nous avons accepté l'invitation de Genève surtout du fait de la réputation de votre ville. Mais nous sommes prêts à répondre à toute invitation bien intentionnée, même en Serbie ! L'islam est une religion universelle

Vous avez mentionné à plusieurs reprises les termes de *ilahija* et de *kasida*. Pourriez-vous les définir et expliquer en quoi ils se différencient ?

F. Pecar: Le nom *ilahija* vient de l'arabe *ilâhî*, qui signifie « divin », « de Dieu ». Ce sont des poèmes chantés, pour la plupart écrits par des soufis, suscités par ce qu'on appelle *ilhâm*, c'est-à-dire une inspiration soudaine de Dieu. L'*ilahija* est un hymne, un chant glorifiant Dieu et incitant à l'obéissance et à l'abandon à Sa volonté. Thématiquement, il exprime les qualités divines et parle d'une façon de vivre qui soit aussi parfaite que possible.

Quant à la *kasida* (de l'arabe *qasîda*, qui désigne une forme poétique), elle était à l'origine un poème d'amour dédié à une femme. Avec l'instauration de l'islam, c'est devenu une forme décrivant plutôt la vie exemplaire du Prophète Muhammad, de ses compagnons et des personnes qui ont suivi la voie tracée par eux.

D'où provient l'essentiel de votre répertoire ?

M. Varaki: Nous sommes fiers du fait d'avoir eu l'autorisation de sortir ces chants du *tekija* (du turc *tekke*: couvent, lieu de réunion des derviches), où ils étaient auparavant confinés. Les confréries soufies sont depuis longtemps nombreuses en Bosnie. Les plus importantes sont les Rufa'i (en arabe: Rifâ'iyya), les Kadiri (Qâdiriyya), les Nakshbandi (Naqshbandiyya) et les Mevlevi (Mawlawiyya). Ces congrégations étaient des milieux relativement clos, au sein desquels ce répertoire se transmettait de bouche à oreille d'une génération à l'autre, de façon sélective et relativement secrète. Ceci est vrai en particulier à l'époque communiste, où la répression contre ce milieu était forte, même si le gouvernement ne savait pas clairement ce qu'il recouvrait.

F. Pecar: Dans les années 1980, une émission à la télévision de Belgrade a présenté un reportage sur une séance de l'ordre Rufa'i, intitulé « La nuit des derviches ».

Dans son rituel (*zikr*), cette congrégation utilise des accessoires comme des sabres, des couteaux ou des aiguilles. Leur *zikr* a suscité une vive polémique parmi les spectateurs de l'émission, parce qu'il faisait apparaître des choses inconcevables pour la majorité des gens, en tout cas dans un environnement communiste.

M. Varaki: Mon grand-père était derviche rufa'i; mon père a aussi fréquenté assidument le *tekija*, mais sans être lui-même derviche. Mon grand-père s'y était opposé en raison des exigences d'un tel engagement, peu compatibles avec l'ambiance sociale de l'époque. Il lui semblait qu'il n'aurait pas pu tenir le coup ni respecter ses vœux. Mon père est donc demeuré simple sympathisant, ce qui est aussi mon cas. Nous ne sommes donc pas des derviches dans le sens propre du terme. Même si j'ai suivi la formation dispensée au *tekija* pendant plus de vingt ans et que je chante les *ilahija* et *kasida* depuis seize ans, je ne me sens toujours pas prêt à m'engager de façon définitive.

Est-ce une perspective que vous envisagez ?

M. Varaki: Seul Dieu le sait !

Vous arrive-t-il de chanter pour des réunions de derviches ?

M. Bašić: Puisque nous chantons dans le *tekija*, à Tabački Mesdžid, il est pratiquement inévitable que, parmi les auditeurs, un certain nombre de derviches assistent aux réunions. Ils sont là, nous sommes là, et nous chantons, prions et pratiquons le *zikr* ensemble. Certaines parties d'une séance sont interprétées par les derviches seuls, d'autres par nous, d'autres encore par toute l'assemblée. Nous n'avons rien à leur apporter, mais au contraire tout à recevoir d'eux.

Comment ces chants vous ont-ils été transmis ?

F. Pecar: Ce sont les derviches qui détiennent la connaissance des *ilahija*; nous pouvons donc nous adresser à eux pour apprendre quelque chose. Il m'est arrivé de participer à des séances avec eux, en m'efforçant chaque fois de mémoriser deux ou trois strophes d'un chant, et de les noter ensuite dans mon calepin pour ne pas les oublier.

M. Bašić: Les *ilahija* ne sont pas une marchandise accessible à tout le monde; il faut être l'objet d'une grande confiance pour pouvoir en apprendre. Ce n'est que si les derviches estiment que vous êtes suffisamment bon, croyant et cultivé qu'ils accepteront de demander à leur *šejh* (de l'arabe *shaykh*: guide spirituel, maître d'un ordre soufi) s'il les autorise à vous transmettre tel ou tel *ilahija*. Si c'est le cas, le *šejh* vous reçoit pour une sorte d'audience destinée à voir à qui il a affaire et pourquoi cette personne désire apprendre ces chants, quelle utilisation il envisage d'en faire. Ce n'est qu'ensuite, si vous avez « passé le test », qu'il devient possible d'avoir accès au répertoire des *ilahija*.

M. Varaki: Comme mon frère et moi-même étions depuis longtemps dans le milieu du *tekija*, la plupart des chants de notre répertoire sont parvenus au groupe à travers nous. Mais chacun y a contribué selon ses moyens et ses contacts personnels. Nous connaissons de nombreuses mélodies et, pour ce qui est des textes poétiques, notre «stock» est actuellement d'environ sept mille *ilahija* et *kasida*, transcrits ou enregistrés sur cassettes ou en vidéo. Vous voyez que nous avons encore du pain sur la planche!

LIVRES

Stephen JONES. ***Folk Music of China, Living Instrumental Traditions.*** Oxford: Clarendon Press, 1995. XXVII + 422 pages. 39 + 2 photos, 33 tableaux, 3 cartes, 39 exemples musicaux, bibliographie, index.

La musique chinoise ne se limite pas aux mélopées des restaurants cantonais. On y trouve aussi l'opéra, la chanson populaire et les formes intermédiaires que l'on nomme «ballades» (*quyi*). A elle seule, la musique instrumentale comprend les répertoires en solistes pour les cithares *qin* et *zheng* (*cf.* Goormaghtigh 1990 et Rault-Leyrat 1987) et le luth *pipa.* Quant aux carillons de l'Antiquité, aux grandes suites de la cour des Tang et autres genres historiques, ils sont pour la plupart perdus. Mais on rencontre aussi en Chine le courant des jeunes compositeurs contemporains, le répertoire en soliste ou en orchestre des professionnels, et enfin la variété.

Stephen Jones réussit à nous passionner pendant des centaines de pages en explorant une petite partie des traditions musicales chinoises. Tout en excluant celles des Tibétains, Türks, Mongols, Lao-Thaïs et Birmans, bref, celles des «minorités», que les chercheurs occidentaux s'accordent à laisser à d'autres spécialistes, il organise une vision générale des traditions musicales intrumentales vivantes. Il faudrait ajouter «rurales», puisque ce que Jones cherche surtout à mettre en valeur, c'est la richesse de tout ce qui échappe au style des conservatoires, aux ensembles de chant et de danse et aux professionnels du film et de la radio. De telles limitations pourraient sembler artificielles si elles ne correspondaient pas effectivement à une réalité.

La musique intrumentale chinoise rurale traditionnelle existe bien, et Stephen Jones en explicite abondamment les sources: a) les musicologues de Pékin ou de Shanghai qu'il appelle «centraux», tels Yuan Jinfang, Ye Dong, Gao Houyong, qui ont suivi le chemin tracé par Yang Yinliu et Cao Anhe dès les années 1930; b) les chercheurs locaux, érudits mais partiels, voire parfois partiaux, qui seuls ont accès au plus proche de l'expérience; c) le terrain, ouvert aux étrangers depuis 1985. La présentation ainsi documentée de cette musique s'organise autour d'une opposition simple entre les ensembles de sonneurs et batteurs et ceux de soies et bambous. Aux premiers s'ajoutent les percussions seules, formations désormais très rares, tandis que les seconds comprennent les quelques formations pour cordes seules, dont le plus bel exemple, les «Treize suites pour cordes», ne subsiste que sur le papier.

Tout ceci, accessible à travers les sources chinoises, avait déjà été popularisé en Occident et l'on aurait tort d'y voir une nouveauté. Ce qu'apporte Jones, au delà de connaissances désormais à la portée de tout anglophone, c'est un regard attentif et éclairé, engagé aussi. La faiblesse quantitative des références aux travaux théoriques tranche dans un monde anglo-saxon, en fait américain, qui ne saurait désormais situer ses enjeux que dans les brillantes diatribes des *disputationes*. Jones a écrit un parfait manuel de terrain, un vade-mecum du chercheur où l'on trouvera les noms des genres, des interprètes importants, des villages encore inexplorés. On y verra notamment que, pour étudier ce domaine, il vaut mieux se baser à Shanghai ou Xi'an plutôt qu'à Pékin. Mais ce terrain est volontairement dégagé de toutes les scories qui auraient pu l'obscurcir au nom d'enjeux académiques, afin de toujours mettre en valeur les traditions vivantes, les musiques et les musiciens.

Jamais perdu dans la terminologie parfois absconse des musicologues chinois (quelle est la différence entre *chuida* et *guchui?* Faut-il nommer la Guyue de Xi'an «musique ancienne» ou «musique de tambours»?); Jones ajoute cependant, sans en avoir l'air, le fruit d'une perspective personnelle profonde. A la suite de rares chercheurs, il place en effet les musiques religieuses non pas à la marge, en supplément, mais au cœur de la façon chinoise de voir les rapports entre le son et le monde, entre l'art et la société. Allant ainsi beaucoup plus loin que les théoriciens chinois bloqués, au moins dans leur expression, par des schèmes archaïco-marxistes, il met en valeur les liens organiques existant entre associations musicales et rituels, dégageant l'importance de la fonction para-liturgique des musiques rurales de tradition. Grâce à cela, il peut souligner la nécessaire distinction entre ensembles d'orgues à bouche et hautbois à perce cylindrique *shengguan* – très proches du rituel et essentiels aux funérailles – et ensembles de percussions avec hautbois coniques et flûtes. Ainsi, et ainsi seulement, peuvent être relevées certaines caractéristiques musicales essentielles, propres à la Chine, héritières de la beauté et de la grandeur des temps anciens, et que seuls les ensembles proches des temples conservent encore: grandes formes, préludes lents non mesurés, longues variations, science des modes et des tempéraments.

L'ouvrage se présente, classiquement mais efficacement, comme une balade du Nord au Sud, précédée de deux vastes exposés des contextes sociaux et musicaux. Insistons néanmoins, pour la regretter, sur l'absence du Sichuan. L'apprenti chercheur qui ne lirait que le livre pourrait croire cette province non chinoise, ou dépourvue de musique, alors qu'elle en regorge. Et puisque l'on est dans les regrets, ajoutons qu'une meilleure attention à la discographie, désormais plus importante qu'il n'y paraît ici, eut été souhaitable.

En conclusion, au delà des plus hautes louanges que mérite le livre, je souhaiterais insister sur l'apport personnel de l'auteur et l'importance de sa démarche, telle qu'elle n'apparaît pas dans la modeste notice qui nous le présente comme Research Fellow à la School of Oriental and African Studies, ce qui n'est déjà pas rien. Musicien professionnel – il joue du violon baroque avec les meilleurs ensembles spécialisés britanniques –, l'auteur, bon sinisant, est aussi le dernier disciple formé – quoiqu'informellement – par Laurence Picken, le spécialiste des

sources japonaises des anciennes musiques de Chine. Mais renonçant à l'ambition de publier les reconstitutions de monuments musicaux disparus, il s'est mis au service des humbles musiciens de villages, comme si la musique populaire méritait toute l'attention jusque là réservée aux théories de Confucius, à la littérature ou à la philosophie du vide. Cet ouvrage, qui apparaîtra au lecteur peu spécialisé comme une mine de renseignements, est aussi une bombe dans le champ des études chinoises, par la facilité déconcertante avec laquelle il évacue tous les faux problèmes et les vieilles querelles pour toujours en revenir à l'essentiel: il existe en Chine une tradition instrumentale collective magnifique, diverse et colorée, encore détenue par de nombreux groupes et communautés dispersés à travers l'immense pays. Grâce au travail considérable des spécialistes locaux, nationaux et internationaux, nous y avons désormais accès.

Ajoutons que tables et index, partitions, cartes et photos, bibliographies extensives et références des ouvrages cités apportent tout le confort qui manque cruellement dans les publications en langue chinoise. Si le bonus indispensable que représente un disque compact n'est pas encarté, c'est qu'il a été publié séparément par le Musée d'ethnographie de Genève (Jones 1995).

François Picard

Références

GOORMAGHTIGH Georges
1990 *L'Art du qin, deux textes d'esthétique musicale chinoise*. Bruxelles: Institut des hautes études chinoises.

JONES Stephen
1995 *Chine. Traditions populaires instrumentales/China. Folk Instrumental Traditions*. Double CD VDE-822-823, Collection AIMP XXXVI-XXXVII. Accompagné d'un livret bilingue français-anglais illustré, 36 p.

RAULT-LEYRAT Lucie
1987 *Comme un vol d'oies sauvages, la cithare chinoise* zheng. Paris: Le Léopard d'or.

Jaap KUNST: ***Indonesian music and dance; traditional music and its interaction with the West.*** [Recueil d'articles (1934-1952) publiés à l'origine en néelrandais, avec des études biographiques de Ernst Heins, Elisabeth den Otter et Felix van Lamsweerde.] Amsterdam: Royal Tropical Institute/Tropenmuseum; University of Amsterdam/Ethnomusicology Center «Jaap Kunst», 1994, 273 p.

Ce livre contient six écrits de Jaap Kunst, rédigés pour la plupart en néerlandais, entre 1934 et 1952. La première partie (chapitre I) comprend trois articles sur Jaap Kunst: «Jaap Kunst et la naissance de l'ethnomusicologie» de Ernst Heins, «La musique au Tropenmuseum: de Jaap Kunst à nos jours» d'Elisabeth den

sources japonaises des anciennes musiques de Chine. Mais renonçant à l'ambition de publier les reconstitutions de monuments musicaux disparus, il s'est mis au service des humbles musiciens de villages, comme si la musique populaire méritait toute l'attention jusque là réservée aux théories de Confucius, à la littérature ou à la philosophie du vide. Cet ouvrage, qui apparaîtra au lecteur peu spécialisé comme une mine de renseignements, est aussi une bombe dans le champ des études chinoises, par la facilité déconcertante avec laquelle il évacue tous les faux problèmes et les vieilles querelles pour toujours en revenir à l'essentiel: il existe en Chine une tradition instrumentale collective magnifique, diverse et colorée, encore détenue par de nombreux groupes et communautés dispersés à travers l'immense pays. Grâce au travail considérable des spécialistes locaux, nationaux et internationaux, nous y avons désormais accès.

Ajoutons que tables et index, partitions, cartes et photos, bibliographies extensives et références des ouvrages cités apportent tout le confort qui manque cruellement dans les publications en langue chinoise. Si le bonus indispensable que représente un disque compact n'est pas encarté, c'est qu'il a été publié séparément par le Musée d'ethnographie de Genève (Jones 1995).

François Picard

Références

GOORMAGHTIGH Georges
1990 *L'Art du qin, deux textes d'esthétique musicale chinoise*. Bruxelles: Institut des hautes études chinoises.

JONES Stephen
1995 *Chine. Traditions populaires instrumentales/China. Folk Instrumental Traditions*. Double CD VDE-822-823, Collection AIMP XXXVI-XXXVII. Accompagné d'un livret bilingue français-anglais illustré, 36 p.

RAULT-LEYRAT Lucie
1987 *Comme un vol d'oies sauvages, la cithare chinoise* zheng. Paris: Le Léopard d'or.

Jaap KUNST: ***Indonesian music and dance; traditional music and its interaction with the West.*** [Recueil d'articles (1934-1952) publiés à l'origine en néelrandais, avec des études biographiques de Ernst Heins, Elisabeth den Otter et Felix van Lamsweerde.] Amsterdam: Royal Tropical Institute/Tropenmuseum; University of Amsterdam/Ethnomusicology Center «Jaap Kunst», 1994, 273 p.

Ce livre contient six écrits de Jaap Kunst, rédigés pour la plupart en néerlandais, entre 1934 et 1952. La première partie (chapitre I) comprend trois articles sur Jaap Kunst: «Jaap Kunst et la naissance de l'ethnomusicologie» de Ernst Heins, «La musique au Tropenmuseum: de Jaap Kunst à nos jours» d'Elisabeth den

Otter et «Les enregistrements de terrain de Jaap Kunst» de Felix van Lamsweerde qui est aussi le rédacteur d'un «Inventaire de la collection des cylindres de cire du Tropenmuseum» (Appendice 2).

La deuxième partie est subdivisée en deux chapitres (chapitres II et III) où sont rassemblés les propres travaux de Jaap Kunst, chaque chapitre étant précédé d'une brève introduction de Maya Frijn. Le chapitre II, intitulé «Du péril à la sauvegarde: L'intérêt de l'Occident pour les cultures traditionnelles» comporte deux publications: «La musique indigène et la mission chrétienne; conférence donnée à l'Ecole missionnaire à Oegstgeest, Pays-Bas, 1946» (1947; 31 p.) et «Musicologica; Une étude de l'ethnomusicologie, de ses problèmes, de ses méthodes et de ses personnalités marquantes» (1950; 59 p.; en fait, cette édition comportait déjà une version anglaise). Le chapitre III, intitulé «Recherche musicale en Indonésie», contient quatre articles: «Vieilles chansons occidentales en pays d'Orient» (1934; 19 p.), «Musique et danse dans les Provinces extérieures» (1946; 32 p.), «Musique et danse dans les Iles Kai» (1945; 27 p.) et enfin «Sumatra méridional: Deux mille ans d'histoire à travers sa musique» (1952; 9 p.; publié à l'origine en allemand).

Jaap Kunst (1891-1960) vécut en Indonésie de 1919 à 1934. Il fit une grande partie de ses recherches durant ses moments libres et fut engagé pendant quatre ans par le gouvernement des Indes néerlandaises, d'abord en tant que fonctionnaire «chargé de mener des recherches systématiques en musicologie dans les archipels des Indes néerlandaises orientales» (janvier 1930 – janvier 1932), puis comme «conservateur des Archives musicologiques nationales» à Djakarta (Février 1932 – décembre 1933). En 1934, Il rentra aux Pays Bas avec sa famille et fut nommé conservateur au Département d'anthropologie de l'ancien Institut colonial à Amsterdam (devenu aujourd'hui: l'Institut royal des Tropiques). A partir de 1942, il fut rattaché à l'université d'Amsterdam.

Dans son article, Ernst Heins donne des détails sur la vie de Jaap Kunst et parle de son travail de terrain et de l'importance de son œuvre. Durant la première moitié du XX^e^ siècle, les pionniers de l'ethnomusicologie ne firent pour ainsi dire pas de recherche sur le terrain. La contribution majeure de Jaap Kunst dans ce domaine fut justement de recueillir des documents sur place, de les classer méticuleusement et de les publier, mettant ainsi ses connaissances à la disposition des autres chercheurs. Comme la plupart des ethnomusicologues de son temps, Jaap Kunst ne jouait pas la musique qu'il étudiait. Ernst Heins attribue ce fait aux conséquences de la colonisation: «Il était impensable qu'un membre de l'élite colonisatrice apprenne à jouer du gamelan, par exemple» (p. 20). Cette remarque est probablement juste, mais d'autres Européens ne se préoccupèrent point de la distance qui les séparait des musiciens indonésiens: certains planteurs de thé (*theejonkers*) de la région montagneuse de Preanger, à l'ouest de Java, jouaient déjà du gamelan dans la deuxième moitié du XIX^e^ siècle. En Inde, Arnold Bake (1899-1963) pratiqua avec un certain art le chant classique indien. Jaap Kunst aurait, lui aussi, pu décider de faire de la musique; il serait bon d'analyser plus en détail la raison de ce refus.

Elisabeth den Otter décrit le travail de Jaap Kunst au Musée des Tropiques. Il est intéressant de connaître cet aspect important des activités de l'ethnomusicologue. Avec la minutie qui le caractérisait, Kunst a recueilli de nombreux instruments de musique, des enregistrements, des photographies d'excellente qualité ainsi que des films. Les documents qu'il a réunis ne sont pas conservés au seul Tropenmuseum d'Amsterdam; on en trouve également d'importantes collections à Djakarta et à Berlin. Elisabeth den Otter insiste beaucoup sur les développements du musée après la mort de Jaap Kunst, ce qui n'est pas d'un grand intérêt dans un ouvrage sur Kunst et son approche ethnomusicologique.

Felix van Lamsweerde apporte une très belle contribution à ce livre en inventoriant les enregistrements de terrain de Jaap Kunst, conservés au Tropenmuseum. Dans son introduction à la collection, il décrit les méthodes d'enregistrement de Kunst, ses rapports avec von Hornbostel dont la collection d'enregistrements de terrain conservée au musée de Berlin était alors en pleine expansion. J'espère que le Tropenmuseum pourra un jour publier quelques uns de ses trois cents quatre-vingt douze cylindres de cire d'enregistrements historiques, dont quatre-vingt dix pour cent ont été réalisés par Jaap Kunst.

Dans ses introductions aux chapitres II et III, Maya Frijn utilise les «Rapports» rédigés par Jaap Kunst à l'époque où il était au service du gouvernement des Indes néerlandaises, ce qui ajoute tout son prix à ces contributions.

Il est difficile d'imprimer un livre sans laisser des fautes, mais il me semble que celui-ci en comporte un peu trop: A la page 95 de 'Musicologica', plusieurs exemples expliquent comment utiliser les tables de conversion des fréquences en cents de von Hornbostel. J'ai compté deux fautes dans l'édition originale de 1950 et six dans la réédition de 1994, ce qui n'est pas un encouragement pour ceux qui n'aiment pas mesurer les intervalles! Plus loin, à la page 238, la légende de la photo désigne l'Ensemble Krontcong: l'ancienne transcription était *Krontjong*, l'actuelle est *kroncong*. Les références incorrectes sur les photos constituent une autre source d'erreur; Jaap Kunst avait l'habitude d'inscrire des lettres de l'alphabet autour de la photo pour désigner les instruments ou les musiciens. Ici, seules quelques photos sont annotées de la sorte. Quand le texte renvoie à III. 1b et 3b, comme c'est le cas à la page 175, on a un peu de peine à s'y retrouver.

Je ne suis pas entièrement satisfait de la composition de ce livre. Je ne suis pas sûr que les chercheurs actuels, ou d'autres personnes intéressées, aient vraiment besoin de ces articles. Sans aucun doute, les écrits de Jaap Kunst sur la danse et la musique des Iles Kai et des Provinces extérieures restent, même après cinquante ans, une source historique extrêmement précieuse; les superbes photos constituent une mine de renseignements, l'inventaire des cylindres de cire de la collection du Tropenmuseum est très utile pour les chercheurs. Mais l'approche ethnomusicologique de Jaap Kunst date. Quant à son ouvrage 'Musicologica' il a déjà été publié en anglais; alors pourquoi le republier?

Jaap Kunst fut un des ethnomusicologues les plus importants du XX^{e} siècle. S'il est bon d'avoir accès à d'autres de ses écrits en anglais, je pense néanmoins que ce livre devrait être le premier et le dernier de son genre. Il contient des documents

qui n'intéressent qu'un tout petit nombre d'historiens de l'ethnomusicologie. Ceux qui désirent mieux connaître Jaap Kunst et sa pensée ethnomusicologique devraient apprendre le néerlandais. Cela leur permettrait de lire sa correspondance avec les autres ethnomusicologues, souvent bien plus passionnante que certains de ses articles. J'attends maintenant avec impatience d'autres publications sur l'approche ethnomusicologique de Jaap Kunst.

Wim van Zanten
Traduit de l'anglais par Ramèche Goharian

Claire DEVOS: ***Qawwali, la musique des maîtres du soufisme.*** Paris: Editions du Makar, 1995. 154 pages. Photos, bibliographie, lexique. ISBN 2-9506068-3-0.

Si la compréhension intime des concerts soufis relève davantage de l'expérience personnelle intérieure de l'auditeur que de la seule connaissance formelle, le livre de Claire Devos *Qawwali, la musique des maîtres du soufisme* et le double CD qui l'accompagne, nous guident manifestement sur la voie à suivre.

Premier ouvrage publié en français sur cette expression musicale indo-pakistanaise que les frères Sabri ou Nusrat Fateh Ali Khan ont fait tournoyer autour du monde[1], cette proposition littéraire et musicale des éditions du Makar nous interpelle en effet à de multiples plans, liant dans sa conception même l'approche intuitive et poétique essentielle à une appréhension sensible du *qawwali*, et présentation critique nécessaire à l'introduction de ce genre musical auprès d'un public non averti.

Cette double richesse de l'ouvrage est manifeste dès le prime abord: portrait d'un lumineux chanteur-musicien *qawwal* sur la jaquette de couverture, calligraphie arabe en guise de préface inspirée, fleur de lotus sur fond d'étang calme, transcription écrite originale de poèmes soufis sur de pleines pages, photographies de musiciens ou de dévots en plein élan mystique, petits icônes marquant de leurs arabesques les changements de propos au fil des pages..., tout concourt à guider le lecteur vers une approche d'ensemble, sensible et bigarrée, de l'univers de ce *qawwali* si vivant dans la vie indienne et pakistanaise de nos jours. Tel un long poème soufi qui «préserve la liberté du sujet afin qu'il accède de plein gré au sens qui lui convient» (Jean During), ce livre entre d'abord en résonance avec son lecteur.

Mais l'intérêt singulier de cet ouvrage concerne aussi tout autant la présentation érudite et fluide que l'auteur nous propose de cette «musique contextuelle par excellence», pour reprendre la très juste formulation de Regula Burckhardt

---

[1] En dépit du riche travail universitaire de Martina Catela à partir de son expérience pakistanaise, malheureusement non publié, et de divers articles de Denis Matringe plus centrée sur la poésie soufie panjabie

qui n'intéressent qu'un tout petit nombre d'historiens de l'ethnomusicologie. Ceux qui désirent mieux connaître Jaap Kunst et sa pensée ethnomusicologique devraient apprendre le néerlandais. Cela leur permettrait de lire sa correspondance avec les autres ethnomusicologues, souvent bien plus passionnante que certains de ses articles. J'attends maintenant avec impatience d'autres publications sur l'approche ethnomusicologique de Jaap Kunst.

Wim van Zanten
Traduit de l'anglais par Ramèche Goharian

Claire DEVOS: ***Qawwali, la musique des maîtres du soufisme.*** Paris: Editions du Makar, 1995. 154 pages. Photos, bibliographie, lexique. ISBN 2-9506068-3-0.

Si la compréhension intime des concerts soufis relève davantage de l'expérience personnelle intérieure de l'auditeur que de la seule connaissance formelle, le livre de Claire Devos *Qawwali, la musique des maîtres du soufisme* et le double CD qui l'accompagne, nous guident manifestement sur la voie à suivre.

Premier ouvrage publié en français sur cette expression musicale indo-pakistanaise que les frères Sabri ou Nusrat Fateh Ali Khan ont fait tournoyer autour du monde[1], cette proposition littéraire et musicale des éditions du Makar nous interpelle en effet à de multiples plans, liant dans sa conception même l'approche intuitive et poétique essentielle à une appréhension sensible du *qawwali*, et présentation critique nécessaire à l'introduction de ce genre musical auprès d'un public non averti.

Cette double richesse de l'ouvrage est manifeste dès le prime abord: portrait d'un lumineux chanteur-musicien *qawwal* sur la jaquette de couverture, calligraphie arabe en guise de préface inspirée, fleur de lotus sur fond d'étang calme, transcription écrite originale de poèmes soufis sur de pleines pages, photographies de musiciens ou de dévots en plein élan mystique, petits icônes marquant de leurs arabesques les changements de propos au fil des pages..., tout concourt à guider le lecteur vers une approche d'ensemble, sensible et bigarrée, de l'univers de ce *qawwali* si vivant dans la vie indienne et pakistanaise de nos jours. Tel un long poème soufi qui «préserve la liberté du sujet afin qu'il accède de plein gré au sens qui lui convient» (Jean During), ce livre entre d'abord en résonance avec son lecteur.

Mais l'intérêt singulier de cet ouvrage concerne aussi tout autant la présentation érudite et fluide que l'auteur nous propose de cette «musique contextuelle par excellence», pour reprendre la très juste formulation de Regula Burckhardt

---

[1] En dépit du riche travail universitaire de Martina Catela à partir de son expérience pakistanaise, malheureusement non publié, et de divers articles de Denis Matringe plus centrée sur la poésie soufie panjabie

Qureshi, pionnière dans l'étude de cette forme musicale. Certes, certains lecteurs auraient apprécié une introduction moins fugitive sur la génèse du *qawwali*, notamment quant à son enracinement pré-islamique ou sur ses liens avec ce qui nous en rapproche historiquement, via les philosophes grecs ou les chrétiens des premiers siècles. L'éclairage demandera là à être prolongé; mais c'est que Claire Devos veut rapidement nous guider vers le «cœur du soufisme», vers cette quête de l'annihilation du soi dans une union mystique avec le divin, message d'amour qui s'exprime notamment dans la relation passionnelle unissant maître et disciple: «Tant que Khusrau restera auprès de moi, je ne pourrai quitter ce monde», révèle ainsi Hazrat Nizâmuddin Awliya...

La présentation des grandes figures des poètes soufis qui ont marqué l'essor et l'enracinement du *qawwali* comme langage musical et comme pratique spirituelle éminemment intégrée à son époque, la réflexion sur l'état de transe ou sur le sens du message proclamé par le *qawwâl* trouvent ainsi tout à fait leur raison d'être dans cet ouvrage.

Bienvenue aussi est la réflexion sur la place des femmes, non seulement dans la transmission de la tradition aux jeunes enfants, mais aussi sur le répertoire de chansons ou les formes d'extase qui leur sont propres, «balancement du buste qui s'accélère et s'accentue progressivement jusqu'à que le front effleure le sol; lorsque elle défait ses cheveux, le femme s'abandonne [...] Si l'on veut interrompre sa transe, il suffit de renouer ses cheveux défaits...».

L'accent mis sur les liens proches entretenus depuis toujours avec l'hindouisme est un autre aspect marquant de ce livre. Une photographie est notamment symbolique de la saveur de cette ouvrage: celle de Mer'âj Ahmed Qawwâl accompagné de sa femme, tenant dans ses bras un large bouquet de fleurs de moutarde qu'un vieux brahmane venait de lui offrir comme à l'accoutumé depuis la mort d'Hazrat Nizamuddin et d'Amir Khusrau à l'occasion de la fête du printemps. Cette image de respect mutuel, de pleine reconnaissance de la foi de l'autre dans sa différence et sa similitude fondamentale est singulièrement bienvenue dans un sous-continent trop animé ces temps-ci d'étroites humeurs nationalistes ou fondamentalistes...

De très salutaires remarques sont enfin formulées quant au statut de musicien «traditionnel» happé dans le tourbillon de la modernité. La trajectoire personnelle de l'auteur, à cotoyer huit années durant les *qawwals* de Nizamuddin -et notamment le contact privilégié et rare qu'elle a pu développer avec un des plus anciens, Mer'aj Ahmed- l'ont marqué au plus intime. L'immense respect et l'admiration exprimée quant à la valeur irremplaçable du répertoire et du *mehfil* (concert traditionnel) ne ternit en rien sa pleine acceptation du temps qui passe: nous ne sommes effectivement plus à l'époque de l'empereur Akbar et de son soutien aux mystiques soufis –, et le chapître sur les musiques de film s'appropriant le style qawwali – parfois en duo de groupes de femmes – est loin d'être essentiellement empreint de nostalgie...

Comment dès lors, joignant lecture de cet ouvrage et écoute du magnifique CD qui l'accompagne, ne pas répondre à l'invitation formulée par Me'râj Qawwâl, en exergue du livre: «Approchez vous, approchez vous là».... Le musicien

retient son chant pour vous accueillir; le poème qu'il avait entonné reste suspendu au bord des lèvres, accroché à une note de l'instrument, comme en attente dans l'air où flotte un parfum d'encens et de pétales de roses...». Merci à Claire Devos de nous permettre par son œuvre d'aller à la découverte, sensible et critique, d'un qawwali vivant.

Pierre-Alain Baud

Bernard LORTAT-JACOB: ***Musiques en fête. Maroc, Sardaigne, Roumanie.*** Nanterre: Société d'ethnologie, 1994. 158 pages (collection «Hommes et musiques», Société française d'ethnomusicologie, N° 1).

Sur le terrain en Roumanie, Bernard Lortat-Jacob m'a un jour demandé, d'un air pensif: «Y a-t-il des oliviers chez vous?» Ma réponse fut non. «Mais, en es-tu sûre?» «Pas vraiment... En fait, il est possible qu'ils poussent quelque part, dans le sud-ouest, où le climat est plus doux, mais je ne peux pas jurer...».

Bernard a été un peu déçu. Il avait besoin d'un symbole végétal à l'ombre duquel il aurait pu abriter la famille des cultures traditionnelles rurales du bassin méditerranéen. Il cherchait un «truc» – une figure stylistique signifiante et globalisante pour son volume alors en gestation: *Musiques en fête. Maroc, Sardaigne, Roumanie.*

Cet ouvrage – le premier de la collection «Hommes et Musiques» de la Société française d'ethnomusicologie – a paru fin 1994. Je ne tenterai pas de le résumer ici, car je ne saurais le faire mieux que l'auteur lui-même:

> «De part et d'autre de la Méditerranée, les sociétés rurales, suivant leurs traditions, organisent librement leurs fêtes et leurs musiques. De quelles façons? Quelle place occupent les musiciens de village? A quels enjeux obéissent les musiques qui associent étroitement ceux qui la produisent et ceux qui l'écoutent?»

C'est à ces questions que répond l'auteur, à partir de nombreuses observations de terrain, en décrivant trois situations qui s'éclairent l'une par l'autre:

- le Maroc berbère, où le jeu musical est confié à des paysans qui, pour la saison des fêtes, se regroupent en petites associations;
- la Sardaigne où se produisent des villageois spécialistes qui voient en la musique un exercice occasionnel destiné à meubler une vie communautaire toujours dense;
- la Roumanie enfin, où exercent des musiciens de métier, tsiganes le plus souvent, qui se voient confier des responsabilités centrales dans les réjouissances villageoises.» (2e page de couverture)

retient son chant pour vous accueillir; le poème qu'il avait entonné reste suspendu au bord des lèvres, accroché à une note de l'instrument, comme en attente dans l'air où flotte un parfum d'encens et de pétales de roses...». Merci à Claire Devos de nous permettre par son œuvre d'aller à la découverte, sensible et critique, d'un qawwali vivant.

Pierre-Alain Baud

Bernard LORTAT-JACOB: ***Musiques en fête. Maroc, Sardaigne, Roumanie.*** Nanterre: Société d'ethnologie, 1994. 158 pages (collection «Hommes et musiques», Société française d'ethnomusicologie, N° 1).

Sur le terrain en Roumanie, Bernard Lortat-Jacob m'a un jour demandé, d'un air pensif: «Y a-t-il des oliviers chez vous?» Ma réponse fut non. «Mais, en es-tu sûre?» «Pas vraiment... En fait, il est possible qu'ils poussent quelque part, dans le sud-ouest, où le climat est plus doux, mais je ne peux pas jurer...».

Bernard a été un peu déçu. Il avait besoin d'un symbole végétal à l'ombre duquel il aurait pu abriter la famille des cultures traditionnelles rurales du bassin méditerranéen. Il cherchait un «truc» – une figure stylistique signifiante et globalisante pour son volume alors en gestation: *Musiques en fête. Maroc, Sardaigne, Roumanie.*

Cet ouvrage – le premier de la collection «Hommes et Musiques» de la Société française d'ethnomusicologie – a paru fin 1994. Je ne tenterai pas de le résumer ici, car je ne saurais le faire mieux que l'auteur lui-même:

> «De part et d'autre de la Méditerranée, les sociétés rurales, suivant leurs traditions, organisent librement leurs fêtes et leurs musiques. De quelles façons? Quelle place occupent les musiciens de village? A quels enjeux obéissent les musiques qui associent étroitement ceux qui la produisent et ceux qui l'écoutent?»

C'est à ces questions que répond l'auteur, à partir de nombreuses observations de terrain, en décrivant trois situations qui s'éclairent l'une par l'autre:

- le Maroc berbère, où le jeu musical est confié à des paysans qui, pour la saison des fêtes, se regroupent en petites associations;
- la Sardaigne où se produisent des villageois spécialistes qui voient en la musique un exercice occasionnel destiné à meubler une vie communautaire toujours dense;
- la Roumanie enfin, où exercent des musiciens de métier, tsiganes le plus souvent, qui se voient confier des responsabilités centrales dans les réjouissances villageoises.» (2e page de couverture)

Pourquoi le Maroc, la Sardaigne et la Roumanie plutôt que d'autres pays ? L'option a été, dit Bernard Lortat-Jacob, conjoncturelle. Jusqu'à un certain point, j'ajoute : car il n'est pas imaginable qu'un chercheur se retrouve sur le terrain d'un pays tout à fait par hasard. L'auteur dut être fasciné par l'épaisseur, la tension et la cohérence de leurs vies musicales traditionnelles ainsi que par la beauté des musiques qui se produisent là plutôt qu'ailleurs. On le sait en effet, Bernard se montre facilement déprimé face à des musiques dérisoires et affirme sans façons, souvent avec une pointe d'agressivité, qu'elles ne valent pas la peine qu'on leur consacre du temps, même si leurs rapports avec la vie sociale dans son ensemble sont explicites et éclairants (un point de vue partagé, me semble-t-il, par toute l'école française d'ethnomusicologie, et résolument accrédité par lui.)

De toutes façons, le choix des pays a orienté le cours des observations, a mis en relief des similitudes et des différences que la prise en compte d'autres cultures musicales aurait occultées ou reléguées en second plan. Il a également suscité les idées et régi leur enchaînement dans le discours. En un mot, les musiques décrites ont modelé le contenu et la structure du livre.

Il s'agit d'un « triptyque ». La première et la dernière section (*Fête et musique* et *Strette finale*), surtout théoriques, encadrent le noyau descriptif et interprétatif des faits : I. *Normes communautaires et musicales. Berbères montagnards du Maroc*; II. *Une affaire de spécialistes. Villages de Sardaigne*; III. *Profession : musicien. Tsiganes et fêtes rurales de Roumanie.*

L'Introduction *Fête et musique* s'interroge sur les termes récurrents du livre : *les « Barbares »* – producteurs de musique (Berbères, Sardes de la Barbagia et Tsiganes roumains, tous considérés plus ou moins comme « étrangers » par les peuples qui les entourent ou par la population majoritaire) ; *la fête* (les fonctions qu'elle occupe, les rôles sociaux et musicaux qu'elle attribue, les interactions qu'elle entraîne, les corrélations de sens qu'elle institue, les modèles souples qui la régissent, etc.) ; *la dette et le don* qu'elle implique ; les *fonctions de la musique* (réaliser une transposition sonore de la fête, en créer des repères temporels, imposer des comportements et coordonner des rôles, marquer et exprimer des identités, toucher aux abîmes de la psychologie individuelle ou collective, etc.) ; *la fonction de musicien* (spécialisation et le professionnalisation, degré d'implication dans la vie de la communauté, etc.).

La *strette finale* est écrite dans une toute autre tonalité. C'est une série de confessions concernant le début et le déroulement de chaque mission, les contacts humains sur le terrain et les tribulations du chercheur ; elle permet à l'auteur d'esquisser des tableaux sociaux qui clarifient ses références à la vie musicale. Mais elle lui permet aussi d'approcher le problème théorique de la « distance » que le chercheur-ethnomusicologue adopte vis-à-vis des gens et des faits observés ; en d'autres mots, les rapports entre étique et émique, largement débattus ces derniers temps en ethnologie, d'une manière que l'auteur n'a pas l'air de trouver pleinement satisfaisante. Et, si je ne me trompe pas, celui-ci touche par ricochets – et avec beaucoup de finesse, de sens des proportions et d'habileté – le problème d'une perspective scientifique qui, après avoir été à la mode, a été violemment répudiée, sans qu'on cherche à en conserver ce qu'elle

avait de solide et de fécond: à propos des différents degrés de spécialisation des musiciens, et surtout à propos de la complexité croissante des situations dans lesquelles on fait de la musique dans les trois pays, il affirme par exemple, avec un tact digne d'admiration:

> «[L'ordre du livre] n'implique pas nécessairement une filiation et il n'est pas dit comment ces divers stades de production de la musique sont susceptibles d'être générés l'un par l'autre. En d'autres termes, la question de l'évolution est laissée de côté.
> S'il en est ainsi, c'est parce que rien ne prouve que les cultures suivent un modèle unique dans les étapes de leur développement et qu'en termes de genèse, l'antériorité du simple sur le complexe relève de la simple hypothese. Mais il n'en reste pas moins que ces histoires de tribus et de villages ont quelque chose à voir avec la grande Histoire – celle qui s'occupe de genèse précisément – et l'on peut espérer que, dans la comparaison systématique de ces trois cultures, les historiens ouverts à la perspective sociologique [...] trouveront des mécanismes généraux susceptibles d'alimenter leur réflexion.» (pp. 127-128)

Les faits-arguments, ceux sur lesquels se fondent les considérations d'ordre général, sont notés avec finesse et acuité dans tout le livre. Je ne peux pas en évaluer la justesse et la pertinence en ce qui concerne le Maroc et la Sardaigne, mais je peux témoigner de leur qualité, si j'en juge d'après la partie roumaine – le pays dans lequel, en fin de compte, l'auteur a réalisé le moins de missions de terrain. Si nécessaire, je peux rappeler à cet égard qu'il arrive très rarement – sinon jamais – qu'un chercheur «natif» se déclare vraiment content d'un ouvrage signé par un confrère étranger: il est presque impossible qu'il ne soit pas frappé pas des erreurs de jugement, des ignorances ou des appréciations ridicules du point de vue ethnologique, au point de mettre en doute la validité du discours scientifique dans son entier.

Ce n'est pas le cas de *Musiques en fête*. Car il s'agit au contraire d'une œuvre ethnomusicologique solide; ce qui n'empêche que, par endroits, elle donne l'impression d'être la création d'un artiste qui s'exprime et nuance, plutôt que l'ouvrage d'un savant qui constate, confronte et transpose la réalité dans des assertions arides et logiquement enchaînées. Voilà une qualité que je trouve merveilleuse. Pour moi, elle constitue l'une des solutions possibles à une question qui me préoccupe depuis quelque temps: l'ethnomusicologie ne serait-t-elle pas, par hasard, une science affreusement précaire ? Et vouloir renforcer artificiellement son statut scientifique, n'est-ce pas la dessécher et l'éloigner de la musique, d'une part, et des gens, d'autre part ? Je ne sais s'il s'agit d'une obsession personnelle ou d'un trouble naturel chez n'importe quel ethnomusicologue, lorsque, à un moment ou à un autre de sa carrière, il se pose des questions liées à son métier et à la «consonance» – pas forcément nécessaire, mais en tout cas réconfortante, en d'autres termes, à l'adéquation entre l'objet et le résultat de ses démarches.

Le livre de Bernard Lortat-Jacob est aussi sous-tendu par un je-ne-sais-quoi d'ineffable, que l'on peut percevoir tout au long de sa lecture: un mélange de

vibration, de nostalgie, de tendresse, de joie, de significations à demi cachées, dévoilées, à nouveau obscurcies et, en fin de compte, jamais totalement accessibles. Sa phrase finale le résume peut-être, même de façon abrupte:

> «La musique [...] porte un vécu et suscite une émotion qui prend ses racines dans la vie affective et échappe en grande partie au discours scientifique.» (p. 134)

Musiques en fête est, selon moi, une œuvre littéraire qui surprend et fascine par ses révélations ethnomusicologiques. Mais surtout, ne me dites pas que je me trompe avant de l'avoir lu!

Speranţa Rădulescu

Jean-Michel GUILCHER: ***La tradition populaire de danse en Basse-Bretagne.*** Coop Breizh-Chasse Marée/Ar Men, 1995, XXXVIII-617 p., 64 ill., textes musicaux, index, cartes [1re édition: 1963].

Lorsque Hélène et Jean-Michel Guilcher entreprirent leur enquête sur la danse traditionnelle en Basse-Bretagne, ils n'envisageaient sans doute pas d'y consacrer autant d'années. Partis du bout du monde, sur la côte léonarde en face de l'île d'Ouessant, ils couvrirent petit à petit tout le département du Finistère et les régions occidentales des Côtes d'Armor et du Morbihan jusqu'à la frontière linguistique. Jamais un ethnologue n'avait investi ce terrain avec autant de profondeur. Entre 1945 et 1963, ce ne sont pas moins de 375 communes qui furent visitées. Près de deux mille danseurs traditionnels, nés pour la plupart entre 1860 et 1870, fournirent aux Guilcher une somme exceptionnelle d'informations de première main. Car, chemin faisant, c'est toute la famille Guilcher (les parents et les trois jeunes enfants) qui campait chaque été dans les campagnes bretonnes, se mêlant à la population, partageant les conditions de la vie rurale, participant, à l'occasion, aux travaux agricoles. Il faut se représenter la Bretagne d'alors comme en phase transitoire, en voie de mécanisation, certes, mais fonctionnant encore pour beaucoup selon des modèles économiques pré-industriels (polyculture, morcellement des terres, petites exploitations). Avant 1965, les infrastructures modernes en étaient encore au stade embryonnaire (mauvais état des routes, pas ou peu d'électricité ni d'eau courante, pas ou peu de services de restauration). La chaîne de télévision allemande WRD ne produisit-elle pas un film en 1962, intitulé «Musique de l'ancien monde» et consacré précisément aux collecteurs de chants populaires en Bretagne?

A partir de cette riche expérience d'observation participante dans une société paysanne séculaire en train de disparaître, Jean-Michel Guilcher élabore une véritable méthodologie de l'enquête de terrain. La problématique de la danse, absente des études et monographies antérieures, soulève des questions

vibration, de nostalgie, de tendresse, de joie, de significations à demi cachées, dévoilées, à nouveau obscurcies et, en fin de compte, jamais totalement accessibles. Sa phrase finale le résume peut-être, même de façon abrupte:

> «La musique [...] porte un vécu et suscite une émotion qui prend ses racines dans la vie affective et échappe en grande partie au discours scientifique.» (p. 134)

Musiques en fête est, selon moi, une œuvre littéraire qui surprend et fascine par ses révélations ethnomusicologiques. Mais surtout, ne me dites pas que je me trompe avant de l'avoir lu!

Speranţa Rădulescu

Jean-Michel GUILCHER: ***La tradition populaire de danse en Basse-Bretagne.*** Coop Breizh-Chasse Marée/Ar Men, 1995, XXXVIII-617 p., 64 ill., textes musicaux, index, cartes [1re édition: 1963].

Lorsque Hélène et Jean-Michel Guilcher entreprirent leur enquête sur la danse traditionnelle en Basse-Bretagne, ils n'envisageaient sans doute pas d'y consacrer autant d'années. Partis du bout du monde, sur la côte léonarde en face de l'île d'Ouessant, ils couvrirent petit à petit tout le département du Finistère et les régions occidentales des Côtes d'Armor et du Morbihan jusqu'à la frontière linguistique. Jamais un ethnologue n'avait investi ce terrain avec autant de profondeur. Entre 1945 et 1963, ce ne sont pas moins de 375 communes qui furent visitées. Près de deux mille danseurs traditionnels, nés pour la plupart entre 1860 et 1870, fournirent aux Guilcher une somme exceptionnelle d'informations de première main. Car, chemin faisant, c'est toute la famille Guilcher (les parents et les trois jeunes enfants) qui campait chaque été dans les campagnes bretonnes, se mêlant à la population, partageant les conditions de la vie rurale, participant, à l'occasion, aux travaux agricoles. Il faut se représenter la Bretagne d'alors comme en phase transitoire, en voie de mécanisation, certes, mais fonctionnant encore pour beaucoup selon des modèles économiques pré-industriels (polyculture, morcellement des terres, petites exploitations). Avant 1965, les infrastructures modernes en étaient encore au stade embryonnaire (mauvais état des routes, pas ou peu d'électricité ni d'eau courante, pas ou peu de services de restauration). La chaîne de télévision allemande WRD ne produisit-elle pas un film en 1962, intitulé «Musique de l'ancien monde» et consacré précisément aux collecteurs de chants populaires en Bretagne?

A partir de cette riche expérience d'observation participante dans une société paysanne séculaire en train de disparaître, Jean-Michel Guilcher élabore une véritable méthodologie de l'enquête de terrain. La problématique de la danse, absente des études et monographies antérieures, soulève des questions

méthodologiques assez proches de celle de la musique. Comment capter le geste, saisir le mouvement, se glisser dans la dynamique chorégraphique de l'instant, rendre compte de l'importance de la danse, activité publique et communautaire, dans la vie sociale ? L'ouvrage, qui en est à sa troisième édition, se divise en deux grandes parties. La première offre un véritable modèle d'enquête, d'investigation de terrain et de travail monographique en profondeur. L'aspect chorégraphique de la recherche reste la motivation principale, mais l'auteur s'applique à décrire toute la complexité d'une recherche ethnologique en général, adaptée à un terrain rural dans une société complexe. Que ce soit dans l'étude bibliographique ou dans l'appréhension du terrain lui-même, les recommandations et démonstrations de l'auteur prennent, trente-cinq ans après leur publication, une dimension exemplaire. Il est en effet difficile d'imaginer une monographie plus complète, plus détaillée tout en restant inscrite dans une perspective globale. La subtilité du regard des Guilcher, tout en nuance, le style littéraire, lui-même, forcent le respect. Point de conclusions définitives, point d'interprétations subjectives, la rigueur de la réflexion domine tout l'ouvrage. On découvre ainsi les multiples facettes de la danse dans la vie, les circonstances dans lesquelles ce mode d'expression s'affirme tant au quotidien – « il n'est pas de tâche si harassante qu'elle n'empêche les jeunes au moins de finir la journée en dansant » – qu'à l'occasion de rassemblements importants : foires, pardons, fêtes calendaires, etc. Au détour de l'analyse la plus pointue surgit toujours une figure à dimension humaine, presque un visage, et jusque dans les petits détails qui marquent la distinction familiale, sociale, ethnique. Guilcher sait, par son talent de conteur, nous faire vivre son expérience sans pour autant tomber dans la banalité anecdotique. Il traite par exemple du savoir-vivre de la danse, de la joie de danser, de la psychologie du danseur, sujets qui demandent une grande connaissance des mentalités paysannes d'antan, difficiles, voire impossibles à saisir aujourd'hui : « La danse réunit les âges et les conditions. Elle est suivant les jours plaisir pur, accompagnement du travail, pratique utilitaire, élément d'un cérémonial, parfois objet de compétition, sans cesser d'être la même danse d'un bout de l'année à l'autre. Elle est beaucoup plus qu'un amusement : l'instrument d'une expression à la fois collective et personnelle où chacun s'engage tout entier ; le moyen d'une communion ; la source d'un équilibre et d'un bonheur ». Nous pénétrons ainsi dans un univers villageois commandé par un mode de fonctionnement holistique où chacun se veut semblable à son proche voisin. Ceci se manifeste dans la ronde, fermée sur elle-même, tournant le dos à l'extérieur, mais aussi dans le comportement guidé par des intérêts collectifs qui priment sur les aspirations de l'individu. Chaque membre de ces micro-sociétés humaines en vient à agir comme les autres, à se vêtir, à se nourrir, à s'exprimer, voire même à penser comme les autres.

La seconde partie de l'ouvrage est entièrement consacrée à l'étude du répertoire. A partir de l'ensemble de ses observations, l'auteur réussit à donner du sens aux multiples aspects de la danse traditionnelle (forme, pas, organisation interne, etc.). Il propose ainsi une étude subtile de la répartition spatiale de ce qu'il nomme les pas fondamentaux, sortes de matrices rythmiques autour

desquelles se forgent de très nombreuses variantes dans l'espace et dans le temps. Grâce à une double approche, intensive et extensive, il est en mesure de dresser des cartes mettant en évidence quatre terroirs principaux. Ces résultats sont toujours présentés avec nuance, la géographie intérieure des aires se montrant fort complexe, à la fois imprécise et instable. L'analyse des processus d'évolution du pas de l'ancienne suite réglée est particulièrement remarquable. Elle jette un regard lumineux sur le phénomène si complexe de la variation et donne toute son importance aux phénomènes d'emprunt. A travers l'étude de l'évolution de la danse traditionnelle dans les milieux ruraux de la Bassse-Bretagne, grosso modo de la fin de l'Ancien Régime à la Première Guerre Mondiale, c'est tout un pan de l'histoire de la France rurale qui est mis à nu. Histoire et culture non écrite, dont les productions matérielles nous sont à peu près connues (habitat, costume, mobilier, artisanat, etc.) pour avoir fourni matière à enrichir les collections ethnographiques de centaines de musées et écomusées, mais dont les productions culturelles immatérielles restent, pour une bonne part, à découvrir.

Cette monographie montre combien une enquête de terrain conduite avec intelligence et subtilité peut apporter des éléments de réponse du plus haut intérêt dans la démarche anthropologique générale. En effet, Jean-Michel Guilcher ne s'est pas contenté de décrire avec minutie les faits traditionnels: il s'est appliqué à analyser le fonctionnement de la tradition qui les avait véhiculés. C'est, à mon sens, dans l'étude des formes du changement que la pensée de Guilcher s'avère la plus pénétrante. Il s'en explique clairement dans les trente-huit pages qui précèdent cette nouvelle édition. Sous le titre «Regard sur une recherche ancienne», il se livre à une réflexion critique sur son projet scientifique. Ce texte, d'une grande densité, renferme les éléments essentiels de sa problématique. C'est peut-être dans ces modestes confidences que Guilcher s'avère le plus convaincant. Parti sur le terrain breton dans le but de brosser une «géographie de la danse», il en revint en en proposant l'histoire. Ce texte introductif prend toute sa valeur quand on sait que l'auteur oriente sa recherche dans une perspective générale, l'expérience d'autres terrains en France donnant une assise incontestable à ses réflexions. «Recherche faite, un même constat s'est imposé partout: les pays de France, à quelque moment de leur longue histoire, ont tous eu la chaîne pour forme majeure, et parfois unique de la danse». Et de resituer son travail par rapport à un projet global: «A la question de savoir comment ont fonctionné, dans le passé, des cultures populaires massivement redevables à une tradition orale, chaque région de France fournit ainsi une réponse partielle, possiblement originale. Celle de la Bretagne a des caractères qu'on ne trouve pas, ou pas au même degré, ailleurs. D'autres provinces peuvent, mieux qu'elle, éclairer ce qu'a été, à partir de la fin de l'Ancien Régime, l'évolution des rapports entre culture paysanne et culture citadine. Aucune autant qu'elle n'éclaire une situation plus ancienne. Sur ce qu'était la danse paysanne au temps des branles, sur les façons d'en user, les conduites et usages qui s'y rapportaient, le psychisme qui en était inséparable, sur les renouvellements possibles à l'intérieur de structures anciennes demeurant stables, sur les premières étapes enfin d'une transformation

radicale, conjointe, d'un milieu social et de son moyen d'expression, la leçon tirée du terrain breton se montre irremplaçable ».

Tant dans la méthode d'investigation que dans la manière de traiter l'information, cette monographie mérite de figurer au premier rang des ouvrages d'ethnologie générale. Elle intéressera tout particulièrement les ethnomusicologues, confrontés à des problèmes semblables : oralité, production immatérielle, phénomènes d'emprunt, prédominance de la variation sur la « normalité », difficulté de transcription, importance de la perception physique, du domaine du sensible. Tout ethnomusicologue, quel que soit « son » terrain et sa problématique tirera de la lecture de cet ouvrage le meilleur profit pour sa recherche. En effet, les conclusions auxquelles Guilcher aboutit apportent des éléments de réponse fiables à des questions fondamentales qui restent d'actualité. Qu'est-ce que la tradition ? Qu'est-ce que le changement ? Car, si ce livre peut servir à bon nombre d'ethnomusicologues dans l'approche, la description et l'analyse d'un répertoire, il montre surtout la complexité des phénomènes de transmission, d'évolution, de mode. A propos de la Haute-Cornouaille, probablement la région la plus archaïsante de la Bretagne intérieure, l'auteur n'hésite pas à mettre en garde le lecteur contre des clichés faciles et une interprétation hâtive des faits : « Force est finalement de constater qu'ici aussi la tradition s'est montrée autre chose qu'une conservation pure et simple ». La leçon pourrait nourrir bon nombre de réflexions ethnomusicologiques. Concernant les processus de changement auxquels nous assistons un peu partout aujourd'hui, la démonstration de Guilcher me paraît particulièrement opératoire en ethnomusicologie. Il n'est plus douteux, par exemple, qu'en milieu traditionnel, toutes les danses sont nées de la transformation d'une danse plus ancienne, par totalisation de changements élémentaires apparus en des temps successifs. Nous avons là affaire à une élaboration diachroniquement collective. Les points de rencontre entre l'étude de la danse et celle de la musique semblent encore plus évidents lorsque l'on aborde les questions de mutations. « Forces de conservation et influences modernisantes ont interféré en proportion variable d'un point à l'autre du vaste territoire bretonnant, donnant naissance à des états nouveaux, redevables tantôt davantage aux premières et tantôt davantage aux secondes [...] Aussi longtemps que la version-type familière à un terroir continue d'aller de soi pour la population tout entière, de légers emprunts au dehors et de minuscules inventions sur place peuvent bien ajouter aux façons individuelles de varier sa manifestation concrète, la stabilité l'emporte. Mais que la version-type se trouve sérieusement remise en cause dans l'un des traits qui la caractérisaient, une ère de changement commence, dont nul ne saurait prédire l'issue ».

Souhaitons à cette nouvelle édition une large diffusion hors de Bretagne, hors du milieu des chercheurs en danse, avant une traduction en anglais très attendue.

Yves Defrance

Bernard LEBLON: ***Flamenco.*** Paris: Cité de la musique/Arles: Actes Sud, 1995. Collection «Musiques du monde». 174 p., accompagné d'un disque compact encarté.

«Tant qu'il y aura un Gitan fier de sa tradition et de son sang, tant qu'il y aura un Andalou jaloux de ses racines, tant qu'il y aura un être humain ivre de paroxysme ou épris d'absolu, le flamenco vivra!»

C'est la dernière phrase de *Flamenco*, de Bernard Leblon, livre paru chez Actes Sud en coédition avec la Cité de la musique. Elle illustre le décalage qu'il peut y avoir, aujourd'hui encore, entre les réalités du flamenco et sa représentation mythique. Ce langage sur le sang et la filiation sert ailleurs en Europe à justifier le nationalisme ethnique qui, en général, est l'ennemi direct des Gitans et des Tsiganes. Quant au paroxysme et à l'absolu, ce sont les vocables que les Romantiques ont accolé au flamenco, vu d'abord comme passion. Cette phrase de conclusion de l'ouvrage, qui va du Gitan à l'homme universel sur le mode du pathos, est révélatrice de la vision qui est en filigrane: fascination de l'auteur pour les Gitans, et adhésion au flamenco à travers une «illusion lyrique».

Le livre de Bernard Leblon est un ouvrage intéressant lorsqu'il n'hésite pas à manier l'esprit critique, notamment sur les origines du flamenco et sa constitution en art. Le lecteur y trouve la perspective d'ensemble: origines mêlées, émergence au XVIII^e^ et au XIX^e^ siècle d'un flamenco qui porte encore dans la mémoire collective les stigmates de la répression des Gitans, élargissement de sa diffusion et de ses publics depuis 1850. L'auteur est pénétrant sur la faiblesse des thèses historiques, pro-hébraïques, pro-byzantines ou pro-«orientales». Sur l'univers de la *copla*, l'analyse des aspects occidentaux et orientaux, le flamenco vu comme une anti-esthétique[1], on trouve également des vues éclairantes. Mais on voit rapidement vers qui penche le cœur de Bernard Leblon: les Gitans. Déjà, dans son ouvrage *Musiques tsiganes et Flamenco* (1990), les Gitans andalous étaient rapprochés avec force des Tsiganes de Hongrie.

Un travail de recherche important a amené l'auteur à tracer un parallèle entre le *cante jondo* (en particulier la *soleá* et la *siguiriya*) et les formes du chant long des Tsiganes hongrois, la *loki dili*. Le résultat est intéressant, mais c'est l'extrapolation qui en est faite qui ne convainc pas complètement. L'auditeur qui écoute les exemples musicaux hongrois du CD accompagnant le livre, n'en ressort pas persuadé de la profondeur et de l'évidence actuelle du cousinage musical. On peut être très sympathisant à l'égard des Gitans et de leur apport au flamenco, tout en demeurant réticent devant la démonstration de ces «particularités communes qui démontrent de façon irréfutable qu'ils ont bien marqué cette musique de leur sceau...» (p. 24), ou encore de ce que «les similitudes entre la gestuelle de ces danseuses des pays arabes, celles des Tsiganes d'Europe centrale et celles du Flamenco gitan sont absolument flagrantes, et l'on tend immédiatement à invoquer une origine commune indienne, décelable également dans l'aspect physique des interprètes» (p. 73).

[1] Voir Leblon 1994 (n.d.l.r.).

Il y a vraiment récurrence de ce mythe racial et lyrique du Gitan de l'Inde à l'Europe. Mais ce n'est pas propre à ce seul ouvrage. C'est une réponse à un problème musicologique qu'ont rencontré quasiment tous les auteurs avec le flamenco, celui de la difficulté de lui assigner une Histoire. Sur la complexité des sédiments et des interactions entre eux (apports ibères, carthaginois, grecs, romains, wisigoths, byzantins, juifs, arabes, berbères, gitans, habsbourgeois, français, italiens...), viennent buter les historiens.

Dans son *Initiation flamenca*, Georges Hilaire fait dire à un moine espagnol, ethnomusicologue avant la lettre: «l'art flamenco est un art sans état-civil, un art que chaque exécutant baptise à son tour» (1954: 11).

Au fond, la question soulevée par cette approche quasi mythologique des Gitans ne concerne pas tant l'obscurité que celle-ci maintient sur l'histoire du flamenco, mais plutôt le manque d'intérêt manifeste quant à ce que *dit* le flamenco aujourd'hui dans ses diverses réalités, en regard de la représentation stéréotypique d'un Gitan universel, qu'on ne peut situer nulle part. En France par exemple, le marketing culturel a créé le concept de «route tsigane». Il s'agit de montrer que, du Rajasthan aux Balkans et à l'Andalousie, les Gitans seraient porteurs au fond d'une même culture. Pourtant, à «l'Est», la culture musicale actuelle des ethnies du Rajasthan ressemble peu à celle des Tsiganes turcs, qui se distingue elle-même clairement de celle des Tsiganes hongrois, et le vernis andalou des Gitans du Midi de la France ne tient pas devant la richesse du patrimoine des Gitans andalous. Musicalement, les points communs sont bien moins nombreux que les différences. On peut se demander par exemple si l'art instrumental de Munir Bashir ou le style vocal des chants berbères ne sont pas plus riches d'enseignements sur le flamenco, son esthétique et son devenir, que toutes les considérations sur l'unité des Gitans. Artistiquement, il est plus significatif de montrer la richesse de chacune des cultures «gitanes» prises individuellement, que de s'abriter derrière un «tronc commun» dont peu de choses restent perceptibles, et qui, en définitive, n'est pas aujourd'hui par lui-même source de création musicale significative. On édulcore les musiques «gitanes» à force de vouloir les réunir dans une image indifférenciée; et cela n'ajoute rien à la musique universelle.

Dans la version «presse à sensation» du mythe, cela donne le Roi des Gitans, figure insubmersible qui toujours réémerge. En décembre 1995 à Séville, on vient de mettre en prison pour trafic de drogue Tio Casiano, Roi des Gitans autoproclamé, avec sombrero gitan, canne gitane et bagues gitanes, qui avait fait de la lutte anti-drogue sa couverture sociale, dans un retournement pervers et très habile des stéréotypes espagnols sur les Gitans. Le résultat, c'est que la presse espagnole a de nouveau propagé à cette occasion une image unifiante *et* péjorative des Gitans andalous.

Le livre de Bernard Leblon conduit à une autre remarque: l'ancienneté de la plupart des références. Que ce soit la discographie, la bibliographie ou les artistes répertoriés, on voit bien que le cœur des références se situe entre 1930 et 1975, de la Niña de los Peines à Antonio Mairena, avec une pointe vers Paco de Lucía. 10% des notices concernent des artistes nés après 1950, et deux seulement ont trait à des artistes de moins de quarante ans. Même s'ils sont parfois cités, ceux

des générations suivantes ne sont pas au centre de la réflexion: ainsi Riqueni, Moraíto, Vicente Amigo, Juan Manuel Cañizares, Duquende, El Torta, La Macanita, Javier Barón, Joaquín Cortés, Antonio Canales, restent périphériques.

En conséquence, le chapitre sur les tendances nouvelles ne pousse pas assez loin l'analyse sur le devenir du flamenco. Les problèmes sont posés, notamment la querelle des critères départageant le flamenco de ce qui ne l'est pas, la rencontre entre le flamenco et les autres musiques du XX^e siècle, mais l'auteur reste dans une prudente réserve, et nous sur notre faim.

La vitalité actuelle du flamenco, sa créativité, qui en font une source d'inspiration importante de la musique européenne et mondiale à la fin du XX^e siècle, appellent une critique des mythes gitanophiles et un regard plus contemporain sur ce qui le rend désirable. A force de gitanisme mythifiant, on finit par oublier que le flamenco est un gisement musical pour le XXI^e siècle et que c'est ce qui en fait la valeur.

Frédéric Deval

Références

LEBLON Bernard
1990 *Musiques tsiganes et Flamenco*. Paris: L'Harmattan.
1994 «L'esthétique du flamenco: une contre-esthétique», *Cahiers de musiques traditionnelles* 7: «Esthétiques»: 157-173.

HILAIRE Georges
1954 *Initiation flamenca*. Paris: Éditions du Tambourinaire.

Ndroje balendro, musiques, terrains, disciplines, *textes offerts à Simha Arom*, édités par Vincent Dehoux, Suzanne Fürniß, Sylvie Le Bomin, Emmanuelle Olivier, Hervé Rivière, Frédéric Voisin. Paris: Peeters, 1995. 379 p. (Société d'études linguistiques et anthropologiques de France, numéro spécial 27). ISBN 2-87723-158-5.

> «Dans ces métiers là, l'un des principaux attraits, c'est qu'ils sont une ouverture perpétuelle vers le monde, sur tout...»
>
> recueilli lors d'un entretien avec Simha Arom, Paris, le 15 juin 1972.

A l'occasion du soixante-cinquième anniversaire de Simha Arom, quelques uns de ses amis, disciples et collègues, se sont réunis pour lui offrir un ouvrage d'hommage. Toutefois, la collection de ces textes (intitulée *Ndroje balendro* d'après le titre d'une pièce pour trompes banda linda que le dédicataire affectionne particulièrement), dépasse amplement le cadre traditionnel des recueils offerts à un aîné prestigieux: au delà du respect, de l'estime, de la reconnaissance exprimés à

des générations suivantes ne sont pas au centre de la réflexion: ainsi Riqueni, Moraíto, Vicente Amigo, Juan Manuel Cañizares, Duquende, El Torta, La Macanita, Javier Barón, Joaquín Cortés, Antonio Canales, restent périphériques.

En conséquence, le chapitre sur les tendances nouvelles ne pousse pas assez loin l'analyse sur le devenir du flamenco. Les problèmes sont posés, notamment la querelle des critères départageant le flamenco de ce qui ne l'est pas, la rencontre entre le flamenco et les autres musiques du XX^e siècle, mais l'auteur reste dans une prudente réserve, et nous sur notre faim.

La vitalité actuelle du flamenco, sa créativité, qui en font une source d'inspiration importante de la musique européenne et mondiale à la fin du XX^e siècle, appellent une critique des mythes gitanophiles et un regard plus contemporain sur ce qui le rend désirable. A force de gitanisme mythifiant, on finit par oublier que le flamenco est un gisement musical pour le XXI^e siècle et que c'est ce qui en fait la valeur.

Frédéric Deval

Références

LEBLON Bernard
1990 *Musiques tsiganes et Flamenco*. Paris: L'Harmattan.
1994 «L'esthétique du flamenco: une contre-esthétique», *Cahiers de musiques traditionnelles* 7: «Esthétiques»: 157-173.

HILAIRE Georges
1954 *Initiation flamenca*. Paris: Éditions du Tambourinaire.

Ndroje balendro, musiques, terrains, disciplines, *textes offerts à Simha Arom*, édités par Vincent Dehoux, Suzanne Fürniß, Sylvie Le Bomin, Emmanuelle Olivier, Hervé Rivière, Frédéric Voisin. Paris: Peeters, 1995. 379 p. (Société d'études linguistiques et anthropologiques de France, numéro spécial 27). ISBN 2-87723-158-5.

> «Dans ces métiers là, l'un des principaux attraits, c'est qu'ils sont une ouverture perpétuelle vers le monde, sur tout...»
>
> recueilli lors d'un entretien avec Simha Arom, Paris, le 15 juin 1972.

A l'occasion du soixante-cinquième anniversaire de Simha Arom, quelques uns de ses amis, disciples et collègues, se sont réunis pour lui offrir un ouvrage d'hommage. Toutefois, la collection de ces textes (intitulée *Ndroje balendro* d'après le titre d'une pièce pour trompes banda linda que le dédicataire affectionne particulièrement), dépasse amplement le cadre traditionnel des recueils offerts à un aîné prestigieux: au delà du respect, de l'estime, de la reconnaissance exprimés à

travers des études diverses, ce volume illustre la fécondité du travail accompli par Simha Arom. Il semble guidé par une logique et construit avec homogénéité: celles que confère aux chapitres leur source d'inspiration commune. Axes de recherche repris et prolongés, méthodes appliquées et enrichies, débats et investigations nouvelles y témoignent, non pas tant d'une dette, mais plutôt de l'aiguillonnement prodigué et de la stimulation reçue soit par le contact direct et la collaboration avec Simha Arom, soit par la lecture de ses articles et de ses ouvrages, le plus souvent par les deux.

Lu par un sociologue (et non par un musicologue) dialoguant avec Simha Arom depuis près de vingt-cinq ans, *Ndroje balendro* s'organise de deux manières.

Sur un plan formel, d'abord, il propose des informations (biographie, bibliographie et discographie) permettant de recomposer la carrière de Simha Arom, matériaux bruts sur lesquels se greffent des témoignages qui leur donnent dimension humaine: ceux de Gary Bertini et de Geneviève Dournon. A travers ces pages qui parlent de l'enfance, de la formation, des premières expériences africaines, on perçoit le poids dont un double héritage va peser sur l'attitude de l'ethnomusicologue face à son objet: l'expérience du judaïsme dans ce qu'elle eut de plus dramatique mais aussi en ce qu'elle recélait de plus exultant (la tradition hassidique); la pratique musicale au sein de l'orchestre symphonique classique occidental, école de rigueur et de sens collectif, dont les contraintes peuvent aussi être ressenties comme flirtant avec l'arbitraire et l'absurde. De là se sont envolés les désirs de l'homme: une insatiable curiosité intimement liée à un solide pragmatisme.

Le mot semble étonnant lorsque l'on pense à l'importance de la réflexion méthodologique dans le travail de Simha Arom. Pourtant, peut-être est-il au départ même des innovations qu'il a mises en œuvre. Au cours d'une de nos premières rencontres, il m'avait bien affirmé «je pratique l'a-méthode» pour décliner immédiatement ensuite une série logique de questions que l'ethnomusicologue arrivant sur le terrain doit avoir présentes à l'esprit... Plus globalement, écrit Gary Bertini (p. 28), «[...] du pragmatisme, il fait une méthode conséquente et formidable»; Geneviève Dournon raconte comment elle s'est progressivement développée en ethnomusicologie dans la confrontation avec les réalités africaines; les chapitres des compagnons de travail et disciples de Simha Arom[1] constituent une manière de «réalisation» d'un «modèle» implicite de discours de la méthode, jamais énoncé en tant que tel et tramant au fond toute son œuvre. Pourtant il ne s'agit pas ici d'application stricte mais, comme le constate Jean Molino (p. 199), de réinterprétation, de prolongement créatif. Les chapitres signés d'amis et collègues[2] poursuivent dans cette voie, en l'élargissant: se référant précisément ou non aux recherches de Simha Arom, ils s'attachent à des questions

[1] Par ordre d'apparition dans l'ouvrage: Jacqueline M.C. Thomas, Luc Bouquiaux, Serge Bahuchet, Vincent Dehoux, Henri Guillaume, Suzanne Fürniss, Emmanuelle Olivier, Frédéric Voisin, France Cloarec-Heiss, Sylvie Le Bomin, Olivier Tourny.

[2] Karine Chemla, Serge Pahaut, Jean-Claude Risset, Judith Schlanger, Jacques Schlanger, Jean Molino, Frank-Alvarez Péreyre, Kenneth L. Pike, Celestin Deliège, Jacques Chailley, Laure Schnapper, Christian Meyer, Hervé Rivière, Jean-Jacques Nattiez, Ki Mantle Hood, Bernard Lortat-Jacob, Riccardo O. Canzio.

qu'elles ont soulevées pour eux dans les domaines les plus divers: de la musicologie à la philosophie. Finalement, l'hommage se lit dans le don de manuscrits musicaux signés de Pierre Boulez et György Ligeti, dans un poème de Prithwindra Mukherjee et dans l'histoire merveilleuse de la redécouverte du «cabinet» de musique juive de Moisei I. Beregovski, inventorié par Israël Adler.

Ce premier découpage que l'on pourrait résumer en: présentation, prolongements, débats, hommages (ce qui ne recoupe pas tout à fait le plan adopté par les éditeurs de *Ndroje balendro*), peut, à un second niveau, s'effacer devant une analyse thématique. Ici encore, ce qui appartient en propre aux auteurs paraît difficilement dissociable du travail de Simha Arom et l'ouvrage prend à cette autre lecture allure de forum où débattent les signataires, avec Simha Arom aussi bien qu'entre eux.

Le parcours commun commence clairement avec les questions de méthode, reposées par de nouvelles conceptions du travail sur le terrain et inscrites dans des approches interdisciplinaires: l'ethnomusicologie doit se nourrir d'autres sciences qu'elle peut à son tour enrichir; dès lors, l'amélioration de la connaissance de la musique, et des conditions de sa production, entraîne une plus fine compréhension des sociétés humaines et suggère de nouvelles chaînes d'interrogations. Deux d'entre elles, intimement mêlées, paraissent se dégager ici: une première part de la relation entre musique et systèmes de croyance, touche à l'éthique, à la philosophie pour aboutir aux sciences cognitives; une seconde concerne les organisations sociales, les conséquences des contacts culturels, l'évolution des sociétés pour s'intéresser au changement et à l'identité. En fin de parcours, on le voit, c'est au problème crucial de la spécificité et de l'universel que ces réflexions, suscitées au commencement par les méthodes en ethnomusicologie, conduisent à s'intéresser.

La méthode dérivée de l'a-méthode, s'il est possible de le penser ainsi, est évidemment un moyen; elle doit permettre de mieux comprendre les musiques et les hommes qui les font. Elle s'invente sur le vif, en fonction des contraintes de la situation de recherche et des objectifs poursuivis en s'inspirant de ce qui est pratiqué dans d'autres disciplines. Elle «sort» donc du terrain; mais elle est retravaillée, systématisée avant d'y être renvoyée pour que son efficacité soit vérifiée, pour y être affinée. La séparation entre collecte et analyse, entre terrain et laboratoire est abolie pour ne plus laisser, comme le montre Bernard Lortat-Jacob qu'un «champ expérimental». En son cœur, cette méthode place la spécificité du musical (Jean Molino); elle vise donc, à partir de la musique seule et en définissant minutieusement ses catégories descriptives (Serge Bahuchet, Jean-Jacques Nattiez), à mettre au jour des structures (Olivier Tourny) et à construire une systématique (Jean-Claude Risset). Les résultats de cette entreprise, cependant, ne peuvent acquérir une validité scientifique si celle-ci demeure totalement extérieure aux processus de conception et de production des phénomènes qu'elle étudie. A la description, à l'analyse formelle des musiques recueillies doit s'ajouter le discours des musiciens; à l'enregistrement, une interrogation sur la manière d'enregistrer et sur celle de provoquer la parole sur la musique. Après l'enregistrement simple, l'enregistrement multiple (le *re-recording*, Emmanuelle Olivier) est mis au point; au delà de la «bonne question» qui doit être posée (Jacqueline Thomas, Luc Bouquiaux, p. 55)

s'établit une relation de recherche partagée avec les musiciens eux-mêmes (Sylvie Le Bomin[3]), est définie une approche interactive (Jean Molino). Et cette démarche favorise non seulement une meilleure description des musiques collectées, elle permet aussi de construire des modèles (Frédéric Voisin, France Cloarec) qui, ensuite, permettent l'indispensable comparaison à l'intérieur de la même culture musicale, mais également à l'extérieur (Vincent Dehoux, Henri Guillaume); qui, en outre, fournissent des indications précieuses sur les logiques cognitives (Frank Alvarez-Péreyre, Christian Meyer, Riccardo O. Canzio).

L'innovation méthodologique, s'appuyant sur le perfectionnement des techniques (magnétophone multipliste; synthétiseur/*sampler*), est la résultante d'une interdisciplinarité fondatrice de l'ethnomusicologie. Cette dernière entretient un rapport dialectique avec la linguistique (Jacqueline M.C. Thomas, Luc Bouquiaux, Suzanne Fürniß, Serge Bahuchet, Kenneth L. Pike) et avec l'anthropologie. Dès lors, l'étude de la musique et des conditions dans lesquelles elle est produite livre un savoir complémentaire, un savoir nouveau, souvent inaccessible par d'autres voies, sur les organisations sociales (Serge Bahuchet, Suzanne Fürniß, Frédéric Voisin, France Cloarec), sur les normes et valeurs dominantes (Serge Bahuchet) et sur les cosmogonies (Jacqueline M.C. Thomas, Luc Bouquiaux). Elle contribue à la reconstruction des évolutions (Vincent Dehoux, Henri Guillaume, Suzanne Fürniß, Serge Bahuchet, Frédéric Voisin, France Cloarec).

Ce dernier point est d'importance dans un domaine facilement défini en termes de «tradition», souvent mépris pour immémorialité et inaltérabilité. L'ethnomusicologie de *Ndroje balendro* rend clairement sa place à l'histoire, à l'évolution, aux mutations; elle signale des changements et des transformations; elle pousse à s'interroger sur la durée des phénomènes musicaux et des phénomènes sociaux, même si les périodisations demeurent très délicates à évaluer. Elle confirme que la musique appréhendée comme «fait musical total» (Jean Molino, p. 207) est mue aussi par les dynamiques du dedans et du dehors sur lesquelles Georges Balandier a tant insisté.

Les processus de transmission et d'apprentissage communiquent un acquis tout en fournissant des occasions de le retravailler, même si cela peut être considéré dans l'immédiat comme une transgression; leur étude renseigne sur la «tradition» en même temps que sur les conditions et les formes de son renouvellement (Judith Schlanger, Frank Alvarez-Péreyre). De ce point de vue, la «tradition» apparaît comme la matrice de la nouveauté. De même, les contacts entre sociétés entraînent une diffusion de certains savoirs, de certains procédés: instruments, répertoires, systèmes de règles peuvent en être modifiés, par adjonction, substitution ou hybridation, ils n'en demeurent pas moins des éléments considérés par ceux qui les utilisent comme propres à leur culture et, dans certains cas, comme participant à la définition de l'identité collective. Ici l'ethnomusicologie aide à dépasser les classifications trop tranchées, à éviter les pièges des discours stéréotypés sur les «ethnies»,

---

[3] Qui reproduit en tête de son chapitre ce petit guide d'enquête dialogué en deux phrases: «**SLB**: *Les questions de l'ethnomusicologue sont toujours justes?* — **Ndolé et Mokenzo**: Les réponses sont toujours justes. On ne peut pas répondre si les questions sont fausses» (p. 141).

les «nations», les identités en mettant au jour liens et syncrétismes, dans le passé et au présent (Suzanne Fürniß, Serge Bahuchet, Frédéric Voisin, France Cloarec, Olivier Tourny).

Voici ce qui m'a paru le plus fascinant dans *Ndroje balendro*: ce parcours, croisant et recroisant l'itinéraire personnel de Simha Arom, qui conduit de champs étroitement circonscrits (l'ethnomusicologie et ses méthodes; la République Centrafricaine) au domaine des plus ambitieuses interrogations sur l'Homme. Les frontières entre l'écrit et l'oral, entre le savant et le populaire, entre le contemporain et l'histoire, entre l'occidental et le «non-occidental» sont relativisées pour ouvrir, avec rigueur et précision, l'espace d'une musicologie globale, dont l'ethnomusicologie pourrait fournir le métalangage (Laure Schnapper), qui s'intéresserait à toutes les formes de musique (Laure Schnapper, Célestin Deliège, Jacques Chailley), donc à toutes les sociétés humaines. Dans cette perspective, l'analyse de ce qui relie les cultures se précisant, les outils de la comparaison étant perfectionnés, il n'est pas surprenant que surgisse finalement l'interrogation sur l'universel. Elle apparaît bien dans ce volume, en filigrane de nombre des chapitres, plus clairement exprimée par Laure Schnapper et, surtout, Célestin Deliège: pour la première, il devient possible de mettre en lumière des points communs à des musiques appartenant à des époques ou des territoires très éloignés (p. 282); pour le second, il faut se demander si n'existent pas des indices d'universalité des normes perceptives (p. 233).

Finalement, l'un des apports les plus importants de ce qui n'est pas une école «aromienne», mais plutôt une nébuleuse rassemblée par la curiosité scientifique et l'amitié, et qu'aucun ouvrage sous peine d'être impubliable ne saurait contenir toute, consiste en cet effort pour mettre la musicologie en correspondance, en échanges avec les préoccupations des sciences de l'Homme. De *Ndroje balendro*, on pourrait conclure, en paraphrasant une belle exposition[4] placée sous le patronage du biologiste André Langaney: «Des millions de musiques, toutes parentes, toutes différentes»; ou, en écho aux philosophes Michel Serres et Paul Ricoeur, aux anthropologues Marc Augé et Jean-Loup Amselle, ou encore au juriste Norbert Rouland, parmi tant d'autres: «Il y a de l'Aka en nous»... Je souhaiterais ajouter, parce que maintes fois j'ai eu l'occasion d'en bénéficier, qu'un des talents de Simha Arom, qui n'est pas évoqué dans *Ndroje balendro* sans doute parce que beaucoup des auteurs le vivent habituellement, réside en une forme très particulière de pédagogie informelle (appliquée même dans le cadre le plus formel, celui de son séminaire): un dialogue où l'exigence parfois brutale de rigueur sous-tend la remise en question incessante des connaissances acquises alors qu'en même temps le plaisir de la recherche se nourrit de la conviction qu'il est toujours possible d'améliorer les connaissances, une relation où la transmission du savoir devient très aisément une complicité.

Denis-Constant Martin

[4] Proposée au Musée de l'Homme à Paris puis à l'Institut royal des sciences naturelles de Belgique à Bruxelles, intitulée «5 milliards d'Hommes, tous parents, tous différents».

Françoise GRÜND (textes réunis par): ***La musique et le monde.*** *Internationale de l'imaginaire, nouvelle série, 4.* Paris: Maison des cultures du monde/Arles: Babel, 1995. 235 p.

Une étrange impression de fin de siècle se dégage de ce petit livre où sont réunis une quinzaine de textes. Conformément à l'esprit de la revue *Internationale de l'imaginaire*, il s'agit là d'un lieu de confrontation. On y fait peu ou pas d'ethnomusicologie, mais on en parle, et dans une langue accessible. C'est à mon sens tout l'intérêt de cette publication, désormais disponible en format et au prix de livre de poche.

Impression de fin de siècle, non pas pour la discipline, particulièrement féconde en France, mais concernant les bilans dressés sur l'évolution de l'objet. Sommes-nous en train d'assister, impuissants, à l'agonie des musiques traditionnelles dans le monde? Préservation, sauvetage, dégénerescence endogène, paradoxes, autant de termes qui, au fil des pages, trahissent un malaise. Malaise du chercheur Jean During, devant de nouvelles configurations de terrain («grandeur et misère de la musique baloutche»). Amertume de Bernard Lortat-Jacob face à l'invasion de la musique rock sur grand écran, à laquelle la population d'un village sarde oppose une résistance passive... pour combien de temps? Pessimisme de Tràn Van Khê sur les chances de survie de plusieurs genres musicaux au Viêt-Nam. Autocritique de Hsu Tsang-Houei à Taiwan: «Comment pouvons-nous négliger un legs musical en voie de disparition?» Nostalgie de Françoise Gründ à chaque séparation d'avec des musiciens invités pour se produire en France.

Ce que les terrains «exotiques» sont en passe de vivre, l'Europe paraît en avoir connu certains aspects un siècle plus tôt. Cette «beauté du mort» qui fascinait les folkloristes du XIX^e^ siècle agit probablement comme un puissant ressort chez les compositeurs occidentaux dans leur quête de nouveaux langages. Musiques «régionales» dans un premier temps – parce que plus proches géographiquement et culturellement – musiques «non européennes» dans un second. Ici se pose le problème de savoir si un véritable syncrétisme culturel reste fondamentalement envisageable dans la création musicale occidentale contemporaine. Marie-Claire Mussat apporte d'intéressants éléments de réponse, appuyés sur des exemples concrets. Jean-Claude Eloy y ajoute sa propre expérience de compositeur. Parcours individuel, certes, mais significatif d'une démarche partagée, à plus d'un titre, par beaucoup de ses contemporains. Pourtant si les musiques du monde servirent, pour partie, à regénérer une inspiration tarie, l'échange semble s'être opéré en sens unique. Les projets généreux d'un langage musical universel ne paraissent avoir été reçus que des Occidentaux cultivés. Idée qu'exprime également Habib Hassan Touma: «Car si la musique est effectivement un phénomène universel, elle n'est en aucun cas un langage universel». D'où la difficulté, en Occident, de mettre en scène, ou plutôt sur scène, des musiques de cultures lointaines de par leurs langues, religions et traditions. L'expérience de musiciens sénoufo-fodonon, venus à Paris en 1990, offre à Michel de Lannoy l'occasion de développer une réflexion sur

l'universelle intimité des espaces musicaux. Il est intéressant de noter qu'une initiative de «spectacle» soit à la naissance d'une problématique d'un type nouveau pour l'ethnomusicologue. Comment mettre en résonance des représentations et des symboliques de l'espace, non plus par écrit, mais sous forme de spectacle vivant ?

Ces constats objectifs émanant d'ethnomusicologues mais aussi de «spécialistes et peuples du spectacle», conduisent le lecteur à prendre conscience des enjeux qui se profilent à l'aube du XXI[e] siècle. Le travail de l'équipe de la Maison des cultures du monde s'avère, à cet égard, très encourageant. Organisation de concerts et de conférences, éditions de disques et ouvrages participent d'une patiente stratégie de diffusion de la pluralité des cultures, notamment musicales. La collection Inédit, née de la progammation du festival des Arts Traditionnels créé à Rennes en 1973, a pris aujourd'hui une bonne vitesse de croisière avec douze CD par an. Après avoir révélé aux francophones des musiques «inédites» provenant des républiques de l'ancienne URSS, ce sont onze *nûbat* qui sont enregistrées dans leur intégralité au Maroc. Cette anthologie Al-'Ala, forte de 73 CD présentés par Pierre Bois, est immédiatement suivie de deux autres anthologies: le *malouf*, ou musique arabo-andalouse de Tunisie, et le *mugam* d'Azerbaïdjan. D'autres publications de documents sonores sont consacrées à diverses régions du monde (Tanzanie, Java, Cambodge, Chine, etc.). La discographie des musiques traditionnelles, qui s'est considérablement développée ces vingt dernières années, joue un rôle non négligeable dans la formation du public occidental. Il n'est d'ailleurs pas rare que des programmateurs de spectacle soient directement influencés par le disque. Tineke de Jonge le reconnaît sans fausse honte, tout en relevant qu'en retour, «l'effet concert» entraîne incontestablement une augmentation des ventes de disques. D'où la position-clé des «débusqueurs de talents», au savoir-faire digne d'une ingénierie culturelle hautement spécialisée. Pour Michel de Lannoy elle requiert «une rigueur égale à celle de l'ethnologue sur le terrain, dans la relation adéquate à construire entre sa propre problématique et l'objet étudié». Que se soit à Genève, à Berlin, à Utrecht ou à Paris, le succès des programmes proposés dépend de facteurs désormais maîtrisés et qui excluent, comme le rappelle Chérif Khaznadar, des formes difficilement «transportables» (vaudou, candomblé...). Il paraît évident que cette voie, bien qu'insatisfaisante, s'affirme comme l'une des plus réalistes alternatives aux menaces pressantes d'une world music insipide. Laurent Aubert souligne avec justesse qu'en Europe comme en Amérique du Nord et en Asie orientale, quelques institutions ont obtenu les moyens de développer une démarche cohérente et globale de revalorisation de musiques «rares», «non seulement par un travail approfondi de recherche et de documentation, mais aussi par une action soutenue auprès de leurs détenteurs et de leurs audiences potentielles». La concertation entre ethnomusicologues et responsables politiques et culturels semble donc donner, par endroits, des résultats prometteurs. Une des réponses possibles au dépit nuancé des ethnomusicologues face aux transformations radicales qui ont cours dans le monde actuel se trouverait peut-être dans la

communication de Jean-Pierre Estival. Comparé aux terrains évoqués plus haut, le dynamisme des musiques traditionnelles du domaine français frise l'insolence : « L'originalité – et la force – du mouvement des musiques traditionnelles est d'avoir accompli la réactualisation et la revivification de ces pratiques musicales en croisant les domaines de la recherche scientifique sur les sources, de la formation et de la création/diffusion ». Y aurait-il un « modèle français » en la matière ? Une fin de siècle, décidément, pleine de contradictions !

Yves Defrance

DISQUES*

Sicilia 1. Resuttano. I canti dei contadini. Enregistrements (1972 et 1995) rassemblés par Ignazio Macchiarella. Texte et transcriptions d'Ignazio Macchiarella. Notice de 28 pages en italien, anglais et français. 1 CD Nota/ Micromedia CD 2.21, 1995. Durée totale : 59'. [coll. « Musica e Memoria. Repertori di tradizione orale »].

C'est à Resuttano, un village situé en plein cœur de la Sicile, que cette monographie musicale est consacrée. Outre les « chants des paysans » annoncés par le titre, le disque propose des répertoires religieux de femmes et des musiques pour *banda* (ensemble d'instruments à vent et percussion).

L'auteur – lui-même sicilien – découvrit les chants des paysans de Resuttano dans les archives du *Folkstudio* de Palerme. L'émission vocale caractéristique, la richesse ornementale et l'alternance de deux textes différents dans le même chant l'intriguèrent. Mais c'est seulement quinze ans plus tard qu'il eut l'occasion de se rendre sur le terrain.

Or, en quelques années, le monde paysan a énormément évolué. Cette évolution – tant dans le domaine technique que dans le domaine social – a entraîné la disparition de pans entiers de la culture paysanne et, par conséquent, celle des manifestations sonores qui lui étaient liées. Quelques chants sont cependant restés dans les mémoires ou ont pu être « recyclés » dans de nouvelles fonctions. C'est donc à la fixation, à la restitution, voire à la reconstruction de cette mémoire, avant sa complète disparition, que s'applique une grande partie de ce disque.

De fait, on peut reprocher à certaines plages un manque de conviction musicale, une voix affadie, un déséquilibre flagrant (entre soliste et chœur notamment). Ceci est sensible en particulier dans le chant responsorial de la plage 10, qui, en raison de sa reconstitution récente par le soliste et le chœur, supporte mal la confrontation avec une publication antérieure[1].

---

* Rubrique réalisée en collaboration avec le Laboratoire d'ethnomusicologie, UMR 9957 du CNRS, et la Phonothèque du Musée de l'Homme à Paris (coordinateur : Pribislav Pitoëff), notamment à partir de ses acquisitions récentes.

[1] Ce même chant, a en effet été enregistré à Resuttano par E. Guggino et G. Pagano en 1972. L'auteur en signale la publication dans le disque *Musiche e canti popolari siciliani. Canti del lavoro vol. 1,* 33 t., Albatros VPA 8206, 1972 ; ces enregistrements ont également fait l'objet d'une édition américaine *(Folk Music and Songs of Sicily,* 33 t., Lyrichord, LLST 7333).

Le but ici, n'est pas d'engager une polémique sur la démarche qui a prévalu à la conception de ce disque, mais plutôt de saisir les informations qu'apporte cette publication en tant que résultat d'une recherche monographique sur les répertoires – passés et présents – d'un village. Différents corpus sont ainsi regroupés de façon didactique: *sirbie* (chants exécutés par deux voix masculines alternées avec accompagnement de guimbarde), chants de travail, chants de la semaine sainte, chants monodiques narratifs, rosaires et chants religieux féminins, musiques de fête (fanfare).

Les *sirbie* (plages 1-6) présentent un grand intérêt, tant du point de vue du traitement du texte que de celui de la technique d'ornementation – superbement illustrée dans la première plage[2] – basée sur l'emprunt intermittent et bref à différents modes d'émission vocale. Parmi les chants de travail, les monodies de battage du blé (plages 7-9) où la voix est projetée dans un registre aigu, étroit et tendu méritent l'attention de l'auditeur.

Ainsi que le signale Ignazio Macchiarella, certains des répertoires proposés ici ne sont que rarement intégrés dans les publications discographiques; c'est le cas par exemple des rosaires en antiphonie et des chants religieux féminins (plages 16-19) qui représentent un énorme corpus, vivant et encore à étudier, mais l'auteur, après avoir souligné cette situation, ne propose malheureusement aucune piste d'analyse.

Le livret (treize pages en italien, quatre en anglais, cinq en français) situe chacun des répertoires dans leur contexte (passé et présent), il fournit des indications d'ordre musicologique et donne une transcription de la majorité des textes chantés en dialecte (l'absence de traduction, au moins en italien, est cependant à regretter). En ce qui concerne la version française, l'aplatissement de la pensée de l'auteur, ainsi que l'utilisation de termes obscurs («motif verbal» au lieu de «texte»...) ou peu appropriés («octave» au lieu de «huitain», «cadence très embellie» au lieu de «cadence très ornementée»...) sont à regretter car ils rendent plus opaque encore une traduction déjà limitée à un résumé de la notice en italien.

En conclusion, la réalisation de ce disque confirme le sérieux qu'Ignazio Macchiarella a démontré dans d'autres publications[3]. Le parti pris de publier des enregistrements faisant (quasi) exclusivement appel à la mémoire de chanteurs aujourd'hui âgés est concevable, mais sur le plan esthétique, l'auditeur reste globalement sur sa faim, et ceci d'autant plus que le «petit bijou» du disque (la première plage) est un document tiré d'archives qui avaient sans doute beaucoup plus qu'une unique plage à nous livrer.

Anne-Florence Borneuf

---

[2] Il s'agit d'un des enregistrements réalisés par Elsa Guggino et archivés au *Folkstudio* de Palerme.

[3] On signalera en particulier deux autres monographies discographiques consacrées aux chants de la Semaine Sainte dans les villages de Montedoro et Mussomeli: *I 'lamenti' della Settimana Santa di Montedoro,* 33 t., Albatros VPA 8488, 1987 et *I 'lamenti' di Mussomeli,* 33 t., Albatros VPA 8492, 1989. Toujours dans le domaine des chants de la Semaine Sainte, l'auteur a également publié une étude musicologique des répertoires de Sicile et de Sardaigne: *Il falsobordone fra tradizione orale e tradizione scritta,* Libreria Musicale Italiana Editrice, Lucca, (s. d.).

Centrafrique: musiques pour sanzas et xylophones

Centrafrique. Musique pour sanza en pays gbaya. Enregistrements (1977): Vincent Dehoux; texte: Paulette Roulon et Vincent Dehoux; photographies: Gilles Burgard et Vincent Dehoux. Livret de 36 pages, en français et anglais, 5 photographies, 1 carte. 15 plages. Un CD AIMP XXVII, VDE CD-755, 1993. Durée totale: 69' 08".

Centrafrique. Musique Gbáyá. Chants à penser (2). Enregistrements (1977 et 1979): Vincent Dehoux; texte: Paulette Roulon-Doko et Vincent Dehoux; photographies: Yves Monino, Paulette Roulon-Doko et Vincent Dehoux. Livret de 28 pages, en français, anglais et allemand, 4 photographies. 14 plages. Un CD Ocora/Radio France, C 560079 HM 83, 1995. Durée totale: 63' 09".

Centrafrique. Xylophones de l'Ouham-Pendé. Enregistrements (1992-95) et texte: Sylvie Le Bomin; photographies: Annick et Sylvie Le Bomin. Livret de 24 pages, en français, anglais et allemand, 4 photographies. 13 plages. Un CD Ocora/Radio France, C 560094 HM 83, 1996. Durée totale: 68' 35".

Les Gbáyá 'Bodoé, sous-groupe Gbáyá Kàrá d'environ 5 000 personnes de l'ouest de la République Centrafricaine, ont, comme toutes les populations d'Afrique centrale, des musiques chantées accompagnées de tambours qui rythment les veillées de danses; mais Vincent Dehoux a découvert chez eux un genre plus intimiste, les « Chants à penser » – *gima ta mo* – qui constituent le répertoire spécifique des musiques pour sanza.

La sanza gbáyá est constituée d'une série de lamelles métalliques fixées sur un chevalet également en métal, et disposées en éventail sur une petite caisse en bois. De petits anneaux métalliques entourant les lames permettent d'en prolonger la vibration et d'ajuster la hauteur du son de chacune d'elles. Le musicien intervient de façon prépondérante dans la facture de la sanza, car c'est lui qui détermine la longueur de chaque lame ainsi que le nombre et la densité des éléments bruisseurs qui lui sont adjoints, c'est-à-dire la sonorité propre à son instrument.

La particularité du timbre de chaque sanza illustre l'impression qui se dégage à l'écoute des deux premiers disques: l'existence d'une extrême diversité à partir d'un matériau de base qui semble très restreint. En effet, les quinze pièces qui composent les deux publications ont été enregistrées avec les mêmes interprètes, dans les mêmes villages, certaines étant présentées en deux, trois, voire quatre versions différentes. Pourtant, il se dégage de chaque enregistrement une atmosphère particulière, qui en fait une interprétation unique et permet à l'auditeur de parcourir les plages sans jamais se lasser de l'entêtant grésillement des lamelles.

Les enregistrements témoignent de l'extrême souplesse qui prévaut à leur exécution: d'un seul musicien dialoguant avec sa sanza (I-1, 8 et 12, II-2 et 12)[1] à

[1] Les chiffres romains I et II désignent respectivement le disque AIMP et celui d'Ocora; les chiffres arabes désignent les plages concernées.

des formations regroupant deux sanzas, un chanteur soliste, un chœur, des hochets et des bâtons entrechoqués, toutes les configurations sont possibles. Il est d'autant plus facile de s'en rendre compte que l'auteur a tenu à proposer, dans chacun des CD et de façon systématique pour celui d'AIMP, plusieurs versions de chaque chant.

Prenons l'exemple de *soré ga mo*, «l'arbre de paix». Dans le disque AIMP, les trois versions, bien qu'interprétées par le même chanteur soliste accompagné à chaque fois de deux sanzas, de hochets et de bâtons entrechoqués, sont toutes différentes: dans la première version (I-1), les sanzas ne sont pas de même taille, et un chœur grave répond au soliste; dans la seconde (I-2), il s'agit de deux grandes sanzas et les personnes présentes laissent le chanteur s'exprimer seul, tout comme dans la dernière plage (I-15), où le soliste a choisi la voix de tête, créant ainsi une tension extrême. En revanche, l'enregistrement du disque Ocora (II-13), plus paisible, est à rapprocher du doux balancement de la première version (I-1). Une écoute des différentes versions d'une même pièce permet donc d'apprécier, à travers la permanence de sa structure musicale, la liberté dont dispose le chanteur pour exprimer ses sentiments du moment.

Le répertoire des chants à penser, réservé aux hommes, rassemble des chants de route, un jeu musical, des sessions de danse et un ensemble de chants sentimentaux dont les deux thèmes principaux sont l'amour et la solitude.

Les chants à caractère sentimental constituent la part la plus importante des chants à penser. Le sentiment amoureux est illustré par neuf chants qui correspondent chacun à un type de femme. Ils symbolisent la jeune fille aimée, *naa-koro* (I-11 et 12, II-1), l'amour non réciproque, *yaa-tia* et *ba-di-ein-ha-naa-dai* (I-4 et 10, II-14), la femme idéale, *sore-ga-mon* (I-1, 2 et 15, II-13), mais aussi la femme inaccessible, l'aventure passagère, la séductrice ou l'épouse absente. Les chants relatifs à la solitude font référence à l'orphelin, *dai-tè* (II-4 et 12), à l'homme célibataire ou à l'aigle mythique qu'appelle à l'aide l'homme désemparé, *ndio* (I-5, 13 et 14, II-6).

Les chants de route, dont la fonction première est de rythmer et soutenir la marche – «la sanza c'est mon vélo»[2] – peuvent rester strictement instrumentaux (I-3, II-1). Lorsque les paroles sont prononcées, elles évoquent le désir de rentrer chez soi au plus tôt (I-8, II-7 et 8). Dans le livret Ocora figure le texte d'un chant de route qui permet de mieux connaître les sentiments qui nourrissent l'inspiration des musiciens gbáyá. Cette pièce est par ailleurs la plus longue (11'40") et comprend quatre parties alternant chant accompagné et sanza seule qui mettent en valeur le dialogue qui s'instaure entre le chanteur et son instrument.

Les pièces *naa-woro* (I-9 et 10, II-11) sont purement instrumentales; elles sont destinées à faire danser les femmes et les jeunes filles, et ne sont tributaires d'aucune thématique particulière.

Les disques présentent également des pièces issues d'autres répertoires. La structure musicale qui caractérise les chants à penser, jeu polyphonique à la sanza

---

[2] Simha AROM, *Polyphonies et polyrythmies d'Afrique centrale - Structure et méthodologie*, Paris: SELAF, 1985, p. 47.

et mélodie vocale indépendante, se transforme alors en jeu mélodique reproduisant le chant, les deux pouces de l'instrumentiste étant le plus souvent à l'octave. Ces pièces, issues de répertoires vocaux, peuvent évoquer un thème des chants à penser, par exemple celui de l'orphelin (I-6 et 7), ou respecter la manière de chanter habituelle, comme pour le chant de guerre (II-10) dont les paroles doivent vanter la valeur des guerriers ou des chasseurs (la transcription du texte permet d'effectuer la comparaison avec celle du chant de route).

Les livrets des deux disques sont également clairs et précis. Toutefois, celui d'AIMP, plus exhaustif, et donc plus informatif quant au contexte ethnographique et à la facture de la sanza, commente plus longuement chaque plage, mais ne comporte pas de transcription de texte chanté. Les photographies des musiciens, prises au cours de séances d'enregistrements, achèvent de plonger l'auditeur/lecteur dans l'esprit des chants à penser, que l'on rapprocherait volontiers de celui du blues.

Xylophones de l'Ouham-Pendé présente des musiques de populations qui, tout comme les Gbáyá 'Bodoé, résident dans le nord de la R.C.A. Ce sont les Gbeya, sous-groupe Gbaya, et les Banda Gbambiya, isolés de leur groupe principal Banda situé plus à l'Est. Tous utilisent le xylophone portatif à résonateurs multiples au sein de formations comptant deux ou quatre xylophones pour les Banda Gbambiya, un seul instrument pour les Gbeya, qui exécutent des répertoires rituels et profanes.

Les enregistrements proposés mettent en relief la différence d'esthétique qui existe entre les pièces des deux ethnies, notamment en ce qui concerne la musique profane. Alors que la musique banda gbambiya est avant tout une musique de masse dont la densité est due à l'extrême imbrication des parties tant vocales qu'instrumentales, les pièces gbeya ont, avec un seul exécutant, un caractère plus intime qui rappelle parfois celui des chants à penser.

Chez les Banda Gbambiya, l'exécution des pièces rituelles est confiée à deux xylophones:

- *engeren*, «celui qui parle», xylophone soliste à sept lames, assure la partie soliste qui seule peut comporter des variations;
- *ayan*, «le petit», comprend également sept lames dans un registre plus aigu; il complète le jeu du soliste par un accompagnement en ostinato.

Pour le culte des jumeaux, la formation instrumentale qui accompagne le chant est complétée par un tambour à deux peaux, *kporo*, et trois paires de hochets (plage 4), la chanteuse soliste étant la matrone qui a aidé à l'accouchement. La pièce exécutée pour l'initiation (plage 10) nécessite la même formation instrumentale enrichie de la présence d'un grelot attaché à la peau de panthère que revêt le meneur de la danse; ses changements de rythme permettent aux initiés d'identifier le mouvement chorégraphique à effectuer.

L'initiation *sumale* gbeya a été empruntée aux Banda. Les deux versions proposées, qui accompagnent un ensemble de danses imitant des attitudes d'animaux, sont strictement instrumentales (plages 8 et 9). La première fait

appel au xylophone *zanga*, à une paire de hochets et à une petite flûte en corne, *zak zembèrè*, qui reproduit dans le registre aigu la mélodie du xylophone. Dans la seconde, trois tambours et une paire de hochets accompagnent le xylophone. L'ordre d'entrée des instruments est immuable: le xylophone commence toujours seul, puis joue une formule dans laquelle il fait particulièrement résonner une lame aiguë. Entrent alors le petit tambour, *dal*, puis le second, *bion*, qui exécutent des ostinati rythmiques simples, avant que le troisième tambourinaire, qui utilise deux tambours, *be gata* et *naa gata*, ne commence à jouer. Cette dernière partie, variée, permet d'instaurer un dialogue entre xylophoniste, tambourinaire et éventuellement meneur de danse, qui feront preuve de virtuosité.

Les trois pièces gbeya issues du répertoire profane permettent d'apprécier la finesse et la virtuosité de l'interprète. Ce sont des versions instrumentales de chants qui traitent de sujets d'actualité (plage 1), de la dot, thème important chez les gbeya (plage 6) ou du sort de l'orphelin (plage 7). Par ailleurs, cette dernière pièce évoque, en raison de sa thématique et du style de son interprétation, les chants à penser des Gbáyá 'Bodoé.

Les musiques profanes jouées par l'orchestre banda gbambiya sont à l'opposé de cet état d'esprit, puisqu'elles appartiennent toutes au répertoire *kevere kotara*, «danse pour s'amuser». L'orchestre se compose alors de quatre xylophones (*engeren*, *ayan*, mais aussi *okon* et *aguan*), un tambour, plusieurs hochets, une trompe et éventuellement de grelots. *Okon*, «l'époux», qui compte huit lames, est le xylophone le plus aigu et assure une partie d'accompagnement en ostinato. *Aguan*, «le buffle», complète l'ensemble dans l'extrême grave. L'orchestre accompagne des chants dont les sujets, souvent moqueurs, relèvent d'anecdotes ou font référence à des moments de l'histoire du groupe (plages 2, 5, 11 et 12). Cette catégorie de pièces, bien que reconnue comme profane, est également jouée lors des rituels dont elle constitue la partie non spécifique.

Les deux dernières plages du disque (12 et 13) font se succéder deux versions d'un même chant: la première accompagnée par l'orchestre de xylophones, la seconde par une harpe heptacorde, *kundé*, et une paire de hochets. On découvre alors que la musique banda gbambiya peut avoir un caractère beaucoup plus intimiste. Le changement d'esthétique est flagrant: les voix sont beaucoup plus retenues, aucune ne se détachant du groupe pour devenir soliste. Cette mutation spectaculaire d'un chant accompagné par un orchestre de quatre xylophones à une version avec une seule harpe est coutumière pour les Banda Gbambiya, qui se plaisent à interpréter leurs pièces préférées sur chacun de leurs instruments polyphoniques.

Enfin, Sylvie Le Bomin a eu l'idée de présenter dans son disque un conte banda gbambiya relatant l'origine des xylophones. Plus que l'intérêt ethnographique de ce récit, dont le livret propose un résumé, c'est le passage dans lequel le conteur imite le timbre de deux xylophones et celui du tambour qui retient notre attention, puisqu'il nous permet de comprendre de quelle manière le conteur, qui est aussi le facteur de l'ensemble de xylophones, perçoit et/ou conçoit le son de ses instruments.

En nous faisant pénétrer dans la profondeur de l'univers musical de trois ethnies de l'ouest centrafricain, les superbes enregistrements qui constituent ces trois disques justifient encore une fois l'intérêt que portent les ethnomusicologues à la musique d'Afrique centrale.

Nathalie Fernando et Fabrice Marandola

Afrique du Sud: Le chant des femmes Xhosa. The Ngqoko Women's Ensemble. Enregistrements (1995) d'Errol Mailbach et Christian Oestreicher; texte de présentation bilingue (français-anglais) de David Dargie; photographies de Laurent Aubert, Isabelle Meister, Hélène Tobler et Blaise Kormann. 1 CD AIMP XLIV, VDE-879, 1996 (66'29").

En 1984, j'ai été invité par l'Université de Cape Town en Afrique du Sud pour participer à un symposium international sur l'ethnomusicologie. J'y ai rencontré David Dargie pour la première fois. Il m'a fait écouter ses «découvertes» sur l'existence d'un style vocal avec des harmoniques chez les femmes xhosa. C'était un chant appelé *umngqokolo* ordinaire et un autre chant *umngqokolo ngomqangi*, interprétés et créés sans doute par NoWayilethi Mbizweni, la seule chanteuse xhosa qui maîtrisait parfaitement ce style vocal si singulier pouvant produire simultanément et distinctement le fondamental et les harmoniques.

En 1995, le Ngqoko Women's Ensemble est venu pour la deuxième fois (la première en 1986) en Europe avec un répertoire de chants très riche et de musique de danses très entraînante, et les Archives Internationales de Musique Populaire (AIMP), que dirige Laurent Aubert, ont profité de la présence de cet ensemble à Genève pour enregistrer les artistes xhosa. Le contenu de ce CD reflète merveilleusement la richesse musicale de l'ethnie Xhosa d'Afrique du Sud. Couvrant tous les aspects de la vie musicale du peuple xhosa, l'excellent texte de présentation a été rédigé par David Dargie, seule autorité de la musique des Xhosa depuis une trentaine d'années[1].

Dans ce CD, nous découvrons tout d'abord des chants avec harmoniques *umngqokolo* ordinaire et *umngqokolo ngomqangi* inspirés par l'arc en bouche *umrhubhe* (plages 1 à 4). C'est une technique vocale singulière imitant l'arc en bouche *umrhubhe* frotté à l'aide d'une branche verte. Les deux fondamentaux (entre 110 Hz et 120 Hz) séparés d'un ton entier donnent deux séries d'harmoniques (entre harmonique 3 et harmonique 6, ne dépassant pas 1 000 Hz).

---

[1] Voir notamment ses publications: «Some Recent Discoveries and Recordings in Xhosa Music», *Papers Presented at the Fifth Symposium 1984*: 29-35, Grahamstown, International Library of African Music, Afrique du Sud, 1985; et: *Xhosa Music: its Techniques and Instruments with a Collection of Songs*, 235 pages, (ed.) David Philip Publisher Ltd, Claremont 7700, Afrique du Sud, 1988.

En nous faisant pénétrer dans la profondeur de l'univers musical de trois ethnies de l'ouest centrafricain, les superbes enregistrements qui constituent ces trois disques justifient encore une fois l'intérêt que portent les ethnomusicologues à la musique d'Afrique centrale.

Nathalie Fernando et Fabrice Marandola

Afrique du Sud: Le chant des femmes Xhosa. The Ngqoko Women's Ensemble. Enregistrements (1995) d'Errol Mailbach et Christian Oestreicher; texte de présentation bilingue (français-anglais) de David Dargie; photographies de Laurent Aubert, Isabelle Meister, Hélène Tobler et Blaise Kormann. 1 CD AIMP XLIV, VDE-879, 1996 (66'29").

En 1984, j'ai été invité par l'Université de Cape Town en Afrique du Sud pour participer à un symposium international sur l'ethnomusicologie. J'y ai rencontré David Dargie pour la première fois. Il m'a fait écouter ses «découvertes» sur l'existence d'un style vocal avec des harmoniques chez les femmes xhosa. C'était un chant appelé *umngqokolo* ordinaire et un autre chant *umngqokolo ngomqangi*, interprétés et créés sans doute par NoWayilethi Mbizweni, la seule chanteuse xhosa qui maîtrisait parfaitement ce style vocal si singulier pouvant produire simultanément et distinctement le fondamental et les harmoniques.

En 1995, le Ngqoko Women's Ensemble est venu pour la deuxième fois (la première en 1986) en Europe avec un répertoire de chants très riche et de musique de danses très entraînante, et les Archives Internationales de Musique Populaire (AIMP), que dirige Laurent Aubert, ont profité de la présence de cet ensemble à Genève pour enregistrer les artistes xhosa. Le contenu de ce CD reflète merveilleusement la richesse musicale de l'ethnie Xhosa d'Afrique du Sud. Couvrant tous les aspects de la vie musicale du peuple xhosa, l'excellent texte de présentation a été rédigé par David Dargie, seule autorité de la musique des Xhosa depuis une trentaine d'années[1].

Dans ce CD, nous découvrons tout d'abord des chants avec harmoniques *umngqokolo* ordinaire et *umngqokolo ngomqangi* inspirés par l'arc en bouche *umrhubhe* (plages 1 à 4). C'est une technique vocale singulière imitant l'arc en bouche *umrhubhe* frotté à l'aide d'une branche verte. Les deux fondamentaux (entre 110 Hz et 120 Hz) séparés d'un ton entier donnent deux séries d'harmoniques (entre harmonique 3 et harmonique 6, ne dépassant pas 1 000 Hz).

---

[1] Voir notamment ses publications: «Some Recent Discoveries and Recordings in Xhosa Music», *Papers Presented at the Fifth Symposium 1984*: 29-35, Grahamstown, International Library of African Music, Afrique du Sud, 1985; et: *Xhosa Music: its Techniques and Instruments with a Collection of Songs*, 235 pages, (ed.) David Philip Publisher Ltd, Claremont 7700, Afrique du Sud, 1988.

Comme la langue est en position de repos, la chanteuse module le dessin mélodique harmonique à l'aide de la variation de la cavité buccale, d'une façon proche du style *kargiraa* des Tuvins. L'emploi des syllabes *weu, wou* et *wô* détermine la hauteur de l'harmonique. Il paraît que les enfants xhosa s'amusent avec les coléoptères en faisant battre leurs ailes devant la bouche modulée pour faire sortir une mélodie harmonique. Madame Nowayilethi Mbizweni a pu transmettre cette technique vocale *umngqokolo* à d'autres chanteuses: No Samitingi Ntese, No Thembisile Ndlokoso et NoFirsti Lungisa.

Dans le village de Ngqoko, les danses *umtshotsho* (plages 5 à 7) se pratiquent entre garçons et filles au cours des premières fêtes de danse traditionnelles du cycle de la vie. Pour les fêtes de la bière de *sorgho* les femmes dansent en battant les mains et marquent le rythme avec les pieds au son de l'arc en bouche *uhadi* (plage 8). Les danses sont à l'honneur dans toutes les festivités: chansons pour la danse des jeunes gens – *Intlombe Yabafana* – (plages 9 à 11), chants de groupe sur l'accompagnement de l'arc en bouche frotté *umrhubhe* (plages 13 à 15), chants de divination accompagnés par un tambour *igubu* et un tambour à friction *usidiphu* (plages 16 à 18), chants accompagnés par l'arc en bouche *uhadi* (plages 19 à 22), chants pour la danse *umnqungqo* pendant les rites initiatiques (plages 23 à 26). Un seul solo de l'arc en bouche frotté *umrhubhe* (plage 12) nous dévoile toute la richesse harmonique de l'instrument sans la présence des voix.

Ce disque compact constitue le premier document sonore relatif aux Xhosa publié hors d'Afrique du Sud; il nous révèle un art vocal, une polyphonie vocale et une polyrythmie d'une qualité exceptionnelle.

Trân Quang Hai

Trois disques de musique amérindienne

Brésil: Asurini et Arara. Enregistrements, texte et photographies: Jean-Pierre Estival. 1 CD OCORA C 560084, 1995. Durée totale 66'30".

Equateur: Le monde sonore des Shuars. Enregistrements et textes: Pierre Salivas. 1 CD BUDA 92638-2, 1995. Durée totale 72'43".

Brésil: Enauené-Naué et Nhambiquara du Mato-grosso. Enregistrements, texte et photographies: Luis Fernandez (1982-1994). 1 CD VDE-GALLO CD-875, Archives internationales de musique populaire, Musée d'ethnographie Genève, AIMP XLIII, 1995. Durée totale 67'21".

La discographie amérindienne s'enrichit de trois albums qui nous permettent de pénétrer quelque peu dans l'univers sonore de ces cultures dont il nous faut encore répéter qu'elles sont, à court terme, menacées de disparition. Il s'agit bien

Comme la langue est en position de repos, la chanteuse module le dessin mélodique harmonique à l'aide de la variation de la cavité buccale, d'une façon proche du style *kargiraa* des Tuvins. L'emploi des syllabes *weu, wou* et *wô* détermine la hauteur de l'harmonique. Il paraît que les enfants xhosa s'amusent avec les coléoptères en faisant battre leurs ailes devant la bouche modulée pour faire sortir une mélodie harmonique. Madame Nowayilethi Mbizweni a pu transmettre cette technique vocale *umngqokolo* à d'autres chanteuses: No Samitingi Ntese, No Thembisile Ndlokoso et NoFirsti Lungisa.

Dans le village de Ngqoko, les danses *umtshotsho* (plages 5 à 7) se pratiquent entre garçons et filles au cours des premières fêtes de danse traditionnelles du cycle de la vie. Pour les fêtes de la bière de *sorgho* les femmes dansent en battant les mains et marquent le rythme avec les pieds au son de l'arc en bouche *uhadi* (plage 8). Les danses sont à l'honneur dans toutes les festivités: chansons pour la danse des jeunes gens – *Intlombe Yabafana* – (plages 9 à 11), chants de groupe sur l'accompagnement de l'arc en bouche frotté *umrhubhe* (plages 13 à 15), chants de divination accompagnés par un tambour *igubu* et un tambour à friction *usidiphu* (plages 16 à 18), chants accompagnés par l'arc en bouche *uhadi* (plages 19 à 22), chants pour la danse *umnqungqo* pendant les rites initiatiques (plages 23 à 26). Un seul solo de l'arc en bouche frotté *umrhubhe* (plage 12) nous dévoile toute la richesse harmonique de l'instrument sans la présence des voix.

Ce disque compact constitue le premier document sonore relatif aux Xhosa publié hors d'Afrique du Sud; il nous révèle un art vocal, une polyphonie vocale et une polyrythmie d'une qualité exceptionnelle.

Trân Quang Hai

Trois disques de musique amérindienne

Brésil: Asurini et Arara. Enregistrements, texte et photographies: Jean-Pierre Estival. 1 CD OCORA C 560084, 1995. Durée totale 66'30".

Equateur: Le monde sonore des Shuars. Enregistrements et textes: Pierre Salivas. 1 CD BUDA 92638-2, 1995. Durée totale 72'43".

Brésil: Enauené-Naué et Nhambiquara du Mato-grosso. Enregistrements, texte et photographies: Luis Fernandez (1982-1994). 1 CD VDE-GALLO CD-875, Archives internationales de musique populaire, Musée d'ethnographie Genève, AIMP XLIII, 1995. Durée totale 67'21".

La discographie amérindienne s'enrichit de trois albums qui nous permettent de pénétrer quelque peu dans l'univers sonore de ces cultures dont il nous faut encore répéter qu'elles sont, à court terme, menacées de disparition. Il s'agit bien

d'»univers sonore» tant la production musicale est ritualisée dans ces sociétés. On sait que le terme même de musique ne trouve pas d'équivalent dans les cultures amérindiennes. Patrick Menget révèle qu'en langue *Txicao* (*Musique du Haut-Xingu*, Ocora C 580022, 1992) le terme *orignang* signifie à la fois «il joue d'un instrument», «il chante», et «il danse dans une fête». Jean-Pierre Estival souligne également que les productions musicales des Indiens Asurini sont toujours centrées autour des rituels. Les Amérindiens ont de l'univers une perception musicale. Ainsi ces musiques sont (presque) toujours l'expression symbolique des forces cosmiques que l'homme cherche à se concilier et non à s'approprier, tant est peu développé le sentiment de propriété dans les cultures d'Amazonie. Grâce à ces trois CD, l'auditeur se projettera dans le monde sonore des Amérindiens tout comme le héros du «Partage des eaux» d'Alejo Carpentier, qui, à la poursuite d'un idiophone amérindien, alliance singulière de bâton de rythme et de tambour, plongera finalement dans le XVI[e] siècle de la Conquête.

Pratiquer le rituel, et donc pratiquer la musique, c'est procéder à une manifestation explicite où sont mises en jeu les forces telluriques dont l'homme doit toujours s'efforcer de conserver l'équilibre. C'est précisément la fonction des chants *roia* des Bororos (*Le monde sonore des Bororos*, Auvidis/Unesco D 8201, 1989). Dans la culture Asurini, le rituel *tule* qui dure plusieurs mois procède de la même relation. La production musicale ritualisée comme manifestation symbolique explicitée du monde se retrouve dans la culture Shuar telle que nous la décrit Pierre Salivas. Chez les Enauené-Naué comme chez les Nhambiquara du Mato-Grosso, la maison des flûtes se trouve au centre du village et renferme les instruments utilisés pour des rituels qui peuvent durer plusieurs mois.

Si pratiques musicales et rituels sont indissociés et indissociables chez les Amérindiens, ces univers sonores sont musicalement très diversifiés, c'est ce qui ressort de l'écoute de ces trois remarquables albums.

Les clarinettes *tule* sont les intruments privilégiés des Asurini appartenant au groupe linguistique tupi-guarani. Ces *tule* dont le timbre nous fait parfois penser à la clarinette basse qu'utilisent certains musiciens de jazz possède une densité sonore étonnamment forte. Chaque instrument n'émettant qu'un son, ces *tule* se jouent en général à plusieurs. Ici, la pratique musicale est donc essentiellement collective. La beauté vient du timbre grave de ces instruments et de leur masse sonore qui impressionnent fortement l'auditeur. Le lien avec l'univers s'établit d'emblée, car chaque pièce est consacrée à un animal particulier. A côté des Asurini du Xingu, aujourd'hui réduits à une soixantaine d'individus, vivent leurs cousins du rio Trocara, guère plus nombreux, et dont le CD a retenu des «pièces rares». Le terme de «pièces rares», qui peut évoquer pour certains la poésie musicale d'Erik Satie, s'applique particulièrement bien à ces étranges morceaux de *tule* de couleur sombre, doublés, de curieuse façon, par des flûtes. «Rares», parce que peu nombreuses, ces pièces le sont aussi par leur étrangeté.

Le CD contient également des pièces musicales des Arara, appartenant au groupe linguistique karib qui vivent sur un affluent du Xingu. Les clarinettes *tagat tagat* y côtoient d'autres aérophones. Retenons de ces pièces enregistrées un

certain rituel de retour de chasse où les *tagat tagat* se mélangent aux sifflets *tsingule* et qui, un certain jour, laissa un souvenir inoubliable à l'ethnologue.

Toutes ces clarinettes *tule* émettent des harmoniques nombreuses, particulièrement riches, remplissant pleinement le spectre musical, comme l'explique l'auteur dans un article publié dans les *Cahiers* (Estival 1993). La contradiction apparente entre l'aspect rudimentaire de ces instruments et la richesse des harmoniques qu'ils produisent est peut-être à l'origine de l'émotion esthétique que ressent l'auditeur à l'écoute de ces musiques.

Dans le monde sonore des Amérindiens Shuar, les musiques des basses-terres du Haut-Amazone sont étroitement liées à l'organisation sociale des groupes humains. La façon de concevoir l'« autre » monde trouvant dans tous les cas de manière univoque une expression sonore formelle particulière. Si les Asurini étaient environ 40 en 1989, on comptait à la même date à peu près 45 000 Shuar répartis de chaque côté de la frontière entre le Pérou et l'Equateur. Cette culture n'est donc pas directement menacée, du moins dans un avenir proche. Leur univers sonore correspond assez bien à ce que l'ethnomusicologue argentin Carlos Vega formalisa jadis comme univers musical *tritónico* par référence formelle au pentatonisme que Brailoiu étudiait en Europe et que Raoul et Marguerite d'Harcourt relevèrent dans les Andes au début du siècle. De fait, les intervalles de quinte, d'octave et de tierce sont fréquents, sinon dominants, comme le montrent fort bien les transcriptions figurant dans le livret. Dans cette musique shuar, il n'existe apparemment pas d'influence directe du pentatonisme malgré la proximité des Andes. Seule exception, la conque marine *pututu* commune aux deux cultures.

Le « monde sonore » shuar semble basé sur une opposition binaire magique/profane, masculin/féminin, que l'on retrouve dans la vie matérielle des Shuar comme dans leur musique. Ce sont les *nampet* et les *anent*, ces chants magiques que l'on ne chante jamais en public et dont Philippe Descola nous dit qu'ils sont les « vecteurs privilégiés de l'activité de contrôle symbolique déployés par les hommes et les femmes ». Pour les Shuar, cette pratique musicale est nécessaire pour maintenir l'ordre du cosmos, ainsi que le relate ce beau mythe selon lequel les Shuar doivent chanter des *anent* à la déité Nunkui pour qu'elle ne les laisse jamais manquer de nourriture.

Les pièces enregistrées montrent à l'évidence la richesse de l'univers sonore des Shuars : flûtes, arc musical, et surtout chants de femmes. Que tout événement de la vie des Shuar soit prétexte à pratique musicale, on n'en doutera guère devant l'excellence des interprètes. Ces voix féminines nous font pénétrer dans le monde sonore des Shuar, et du même coup, dans leur culture. Nous n'avions jusqu'à présent que peu de documents sonores sur ces hommes de la forêt. C'est donc à plus d'un titre que le disque de Pierre Salivas, très bien enregistré, fera date dans l'ethnomusicologie amérindienne.

Comme la plupart des ethnies amérindiennes, les Enauéné-naué et Nhambiquara du Mato-Grosso brésilien ont eu à souffrir de l'avancée du front de colonisation des Blancs et de la chute démographique qui s'en est suivie. Luis Fernandez,

ethnomusicologue espagnol établi en Suisse et auteur de cet album, évalue aujourd'hui à 250 les Enauené-Naué et à moins de 1 000 les Nhambiquara. Pourtant, leur musique témoigne de la vitalité de leur culture. Selon l'auteur, ces peuples, quoique de langue et de culture différentes ont en commun d'avoir subi l'influence de la nation Pareci, importante ethnie du Mato-Grosso central, ce qui justifie le regroupement de ces musiques dans un seul album.

Le rituel *yaunkwá* dont le CD contient des extraits musicaux, dure six mois. Il commence en décembre avec le maïs nouveau, époque à laquelle les femmes fabriquent la bière *hetera*. Les instruments, entreposés dans la «maison des flûtes», au centre du village, se mettent à jouer pour la circonstance. L'univers sonore du rituel se compose de flûtes et de chants. La remarquable prise de son du CD rend saisissant «l'ambiance du *yaunkwá*» enregistré à 4 h du matin, loin du regard des femmes à qui il est interdit de voir les flûtes, sous peine d'être assommées. Des sons étranges éveillent en nous des émotions curieuses, comme cet altérateur de voix utilisé par les Enauené-Naué et qui représente la voix des esprits, ou ces clarinettes d'eau au rythme curieusement syncopé.

La richesse musicale des Nhambiquara contraste avec une vie matérielle assez rudimentaire. Les Pareci les nommaient *waikoakoré* (ceux qui dorment à même le sol) et Lévi-Strauss soulignait, dans les années cinquante, l'équilibre précaire que les Nhambiquara entretenaient avec le milieu ambiant. Les groupes qui nomadisent dans la forêt sont en général d'effectifs réduits, vingt-cinq en moyenne contre cinquante à soixante pour d'autres ethnies d'Amazonie. Une fécondité de deux à trois enfants et des prohibitions sexuelles drastiques comme celle de l'interdiction de relations avant le sevrage du dernier nouveau-né font des Nhambiquara un groupe culturellement fragile. Relevons aussi cette étrange coutume selon laquelle les individus ne peuvent s'appeler entre eux par leur nom, lequel doit rester confidentiel. Cette ethnie fruste qui ignore la pirogue et le hamac, pourtant partout répandus dans les basses-terres subtropicales, possède en revanche une langue complexe et des pratiques musicales variées. De fait, les Nhambiquara «ont peu de chances d'être de vrais primitifs» ainsi que l'écrivait déjà Lévi-Strauss – non sans humour – il y a plus de quarante ans. Les chants chamaniques et les flûtes nasales nhambiquara nous introduisent dans un univers sonore unique, bien décrit par un livret au texte clair et copieux, illustré d'excellentes photos.

Michel Plisson

Références

CARPENTIER Alejo
1955 *Le partage des eaux*. Traduction française 1956. Paris: Gallimard.

DESCOLA Philippe
1986 *La nature domestique: symbolisme et praxis dans l'écologie des Achuars*. Paris: Editions de la maison des sciences de l'homme.
1993 *Les lances des crépuscules*. Paris: Plon, collection Terres humaines.

ESTIVAL Jean-Pierre
1991 «La musique instrumentale dans un rituel Arara de la saison sèche (Pará, Brésil)». *Journal de la société des américanistes* LXXVII: 125-156.
1993 «Quelques aspects des polyphonies instrumentales *tule* des Asurini du Moyen-Xingu (Brésil)». *Cahiers de musiques traditionnelles* 6: 163-179.
1994 *Musiques instrumentales Asurini du Moyen-Xingu et de l'Iriri (Pará/ Brésil).* Thèse de doctorat. Université Paris X Nanterre.

Ritual Music of the Kayapó-Xikrin, Brazil. La musique rituelle des Kayapó-Xikrin, Brésil). CD SF 40433. Enregistrements (1995) de Max Peter Baumann (Smithsonian/Folkways Recordings – International Institute for Traditional Music). Notes de Lux Boelitz Vidal et d'Isabelle Vidal Giannini.

Les Kayapó, «peuple de la grande eau» (*mebengôkre*), vivent dans le Brésil central; on peut en trouver plusieurs groupes entre les fleuves Xingu et Tocantins. Les enregistrements furent effectués auprès des Xikrin de Cateté, un des sous-groupes kayapó vivant près du Tocantins. Comme la majorité des peuples autochtones, les Kayapó ont eu leur part de luttes dans les contacts avec la société qui les entoure, mais les deux mille cinq cents individus qui survivent semblent avoir mieux résisté aux ravages de la civilisation. Cela peut paraître exagéré mais on ne dira jamais assez combien la situation des Amérindiens est critique. Ce disque consacré aux rituels d'une culture peu connue présente l'aspect sonore d'une cérémonie d'attribution de nom qui est l'événement central de la vie rituelle des Kayapó. Dans des sociétés de ce type la musique peut être envisagée comme une activité créatrice qui régénère les relations sociales, renforce la cohésion du groupe et renouvelle le sens de l'identité culturelle.

La qualité des enregistrements numériques effectués sur le terrain est excellente. Compte tenu des difficultés inhérentes à ce type de travail, la prise de son est exemplaire et témoigne de ce que peut donner une utilisation intelligente de la technologie existante.

La présentation graphique du texte d'accompagnement est impeccable. Deux magnifiques photos en couleur ornent la couverture et le dos de la plaquette; on aurait cependant aimé plus de photos, même en noir et blanc, pour illustrer ces rituels.

Les explications ethnographiques sont d'une qualité inhabituelle. Elles nous offrent soixante-quinze pages de textes, des graphiques ainsi que la traduction de certaines des paroles de la cérémonie, le tout suivi d'une brève bibliographie. On y trouve les titres de plusieurs ouvrages de Lux Vidal qui a consacré une partie de sa carrière d'anthropologue à l'étude de ce groupe. La langue, l'histoire, les différents aspects de la culture matérielle, le style de vie, l'organisation sociale et les mythes sont présentés avec talent et une réelle maîtrise. Quant aux détails ethnographiques de la cérémonie enregistrée, ils sont expliqués avec clarté et discernement.

ESTIVAL Jean-Pierre
1991 «La musique instrumentale dans un rituel Arara de la saison sèche (Pará, Brésil)». *Journal de la société des américanistes* LXXVII: 125-156.
1993 «Quelques aspects des polyphonies instrumentales *tule* des Asurini du Moyen-Xingu (Brésil)». *Cahiers de musiques traditionnelles* 6: 163-179.
1994 *Musiques instrumentales Asurini du Moyen-Xingu et de l'Iriri (Pará/ Brésil).* Thèse de doctorat. Université Paris X Nanterre.

Ritual Music of the Kayapó-Xikrin, Brazil. La musique rituelle des Kayapó-Xikrin, Brésil). CD SF 40433. Enregistrements (1995) de Max Peter Baumann (Smithsonian/Folkways Recordings – International Institute for Traditional Music). Notes de Lux Boelitz Vidal et d'Isabelle Vidal Giannini.

Les Kayapó, «peuple de la grande eau» (*mebengôkre*), vivent dans le Brésil central; on peut en trouver plusieurs groupes entre les fleuves Xingu et Tocantins. Les enregistrements furent effectués auprès des Xikrin de Cateté, un des sous-groupes kayapó vivant près du Tocantins. Comme la majorité des peuples autochtones, les Kayapó ont eu leur part de luttes dans les contacts avec la société qui les entoure, mais les deux mille cinq cents individus qui survivent semblent avoir mieux résisté aux ravages de la civilisation. Cela peut paraître exagéré mais on ne dira jamais assez combien la situation des Amérindiens est critique. Ce disque consacré aux rituels d'une culture peu connue présente l'aspect sonore d'une cérémonie d'attribution de nom qui est l'événement central de la vie rituelle des Kayapó. Dans des sociétés de ce type la musique peut être envisagée comme une activité créatrice qui régénère les relations sociales, renforce la cohésion du groupe et renouvelle le sens de l'identité culturelle.

La qualité des enregistrements numériques effectués sur le terrain est excellente. Compte tenu des difficultés inhérentes à ce type de travail, la prise de son est exemplaire et témoigne de ce que peut donner une utilisation intelligente de la technologie existante.

La présentation graphique du texte d'accompagnement est impeccable. Deux magnifiques photos en couleur ornent la couverture et le dos de la plaquette; on aurait cependant aimé plus de photos, même en noir et blanc, pour illustrer ces rituels.

Les explications ethnographiques sont d'une qualité inhabituelle. Elles nous offrent soixante-quinze pages de textes, des graphiques ainsi que la traduction de certaines des paroles de la cérémonie, le tout suivi d'une brève bibliographie. On y trouve les titres de plusieurs ouvrages de Lux Vidal qui a consacré une partie de sa carrière d'anthropologue à l'étude de ce groupe. La langue, l'histoire, les différents aspects de la culture matérielle, le style de vie, l'organisation sociale et les mythes sont présentés avec talent et une réelle maîtrise. Quant aux détails ethnographiques de la cérémonie enregistrée, ils sont expliqués avec clarté et discernement.

Cependant, malgré la qualité irréprochable et la grande valeur documentaire de ces explications, on aurait souhaité un peu plus d'informations sur le système musical lui-même: des données sur la fonction de la musique et sur sa pratique par ce groupe ethnique ainsi qu'une évaluation des formes musicales; peut-être également une classification des chants et un glossaire des termes musicaux en langue kayapó. En un mot, quelques réflexions sur la musique et sur les aspects sonores de pratiques rituelles, qui, d'habitude, ne retiennent pas l'attention des anthropologues.

Ayant moi-même travaillé avec des groupes ethniques d'Amazonie, je suis parfaitement conscient des difficultés qui se présentent lorsqu'on recueille ce genre de données et je sais qu'une musique de ce type, profondément enracinée dans son substrat socioculturel, présente un grand problème de description pour l'ethnomusicologue. Les instruments conceptuels dont il dispose ne sont pas encore parfaitement aiguisés.

En écoutant les chants, il semble que les paroles jouent un rôle important dans le choix de la forme musicale, et qu'elles constituent même la base sur laquelle s'élabore le contour mélodique qui les véhicule. Nous regrettons l'absence de transcriptions musicales, mais ce regret est en grande partie compensé par la transcription et la traduction d'une partie importante des paroles qu'on peut entendre dans ce disque. Il ne faut toutefois pas oublier que les enregistrements sonores ne donnent accès qu'à un seul paramètre de l'événement total: une cérémonie d'initiation et non un événement uniquement musical. Il ne s'agit pas d'une musique conçue dans un but purement esthétique mais plutôt des aspects musicaux d'un événement très complexe. On a affaire à un genre de musique dont l'exécution a tout autant d'importance que le résultat sonore.

On peut déplorer le fait que la notice n'ait pas cherché à relier plus étroitement les aspects ethnologiques et musicaux de ce travail, bien que ce genre de critique s'appliquerait plutôt à un ouvrage ethnomusicologique au plein sens du terme qu'à un excellent document tel que celui-là. Il s'agit d'une incursion dans le terrain qui vient au bon moment et qui fera sans aucun doute gagner beaucoup de temps aux futurs musicologues en leur fournissant un matériau de première qualité. Il offre un complément utile au CD publié il y a cinq ans, avec des enregistrements des années soixante et soixante-dix, illustrant d'autres aspects de la musique des Xikrin ainsi que celle d'un groupe rattaché, les Kayapó-Mekrãgnoti (VDE 554/555, dont les *Cahiers* (4/1991: 293-296) ont publié un compte rendu).

Comme l'anthropologue, l'ethnomusicologue s'occupe, entre autres choses, de traiter du matériel ethnographique et de le présenter dans un discours cohérent où toutes les voix (les chercheurs précédents, les autochtones et l'auteur) ont leur place légitime; l'interprétation qui en découle naturellement propose une nouvelle vision, celle de l'auteur. Pour ce qui est de l'ethnomusicologie on devrait inclure les points de vue particuliers concernant la production musicale d'une société en essayant de les rattacher aux concepts autochtones. Tel est, d'après moi, la façon dont devraient procéder les futures recherches ethnomusicologiques

dans ce domaine. L'étude des sociétés amérindiennes a énormément à apporter dans la réflexion théorique de cette discipline.

Nous avons dans ce disque une foule d'informations nous permettant de comprendre la vie, les actions et les sentiments d'un peuple amazonien qui reste fidèle à lui-même, bien qu'entouré d'une société pas toujours amicale. Nous avons aussi un bon exemple de ce que peut donner un enregistrement lorsqu'il est accompagné d'une notice intelligente. Tant par la clarté des idées exprimées que par la façon remarquable dont le travail est présenté, ce disque constitue pour moi une heureuse initiative.

Avec des enregistrements de ce genre, il y toujours une certaine ambiguïté en ce qui concerne les droits d'auteur et des complications légales liées à leur payement. Dans ce cas précis, conformément à la politique instaurée par Smithsonian/Folkways, les droits d'auteur reviennent à la communauté Xikrin où ont été faits les enregistrements. C'est un arrangement judicieux du point de vue éthique qui devrait être pratique courante bien que malheureusement ce soit rarement le cas.

Une telle publication est bienvenue dans un monde en principe concerné par les causes humanitaires et qui ne manque pas, pour la forme, de faire allusion aux valeurs de ceux dont le style de vie est différent, tout en ayant recours à des décisions politiques qui, en pratique, rejettent ces valeurs dans une série frénétique et irresponsable de mesures à court terme.

Ce disque est indispensable aux ethnomusicologues, anthropologues et toute personne intéressée par cette région. Nous le conseillons à ceux qui défendent les droits de l'homme et à tous ceux qui ont l'esprit curieux ou qui, tout simplement, sont concernés par les formes de culture et les modes de vie en péril.

Riccardo Canzio

Malaisie et Indonésie : Trois disques de la Smithsonian/Folkways

Dreamsongs and Healing Sounds in the Rainforests of Malaysia. Enregistrements (1981, 1982, 1991), texte (25 p. en anglais) et photos de Marina Roseman [1 figure sur les échelles musicales, traduction globale des chants mais pas de translittération des textes ni de transcription musicale]. 1 CD Smithsonian/Folkways SFCD 40417, 1995, (environ 68').

Vocal and Instrumental Music from East and Central Flores. Music of Indonesia, vol. 8. Enregistrements (1993-1994) et texte de Philip Yampolsky. 1 CD Smithsonian/Folkways SFCD 40424, 1995 (environ 66').

Vocal Music from Central and West Flores. Music of Indonesia, vol. 9. Enregistrements (1993-1994) et texte de Philip Yampolsky. 1 CD Smithsonian/Folkways SFCD 40425, 1995 (environ 70').

dans ce domaine. L'étude des sociétés amérindiennes a énormément à apporter dans la réflexion théorique de cette discipline.

Nous avons dans ce disque une foule d'informations nous permettant de comprendre la vie, les actions et les sentiments d'un peuple amazonien qui reste fidèle à lui-même, bien qu'entouré d'une société pas toujours amicale. Nous avons aussi un bon exemple de ce que peut donner un enregistrement lorsqu'il est accompagné d'une notice intelligente. Tant par la clarté des idées exprimées que par la façon remarquable dont le travail est présenté, ce disque constitue pour moi une heureuse initiative.

Avec des enregistrements de ce genre, il y toujours une certaine ambiguïté en ce qui concerne les droits d'auteur et des complications légales liées à leur payement. Dans ce cas précis, conformément à la politique instaurée par Smithsonian/Folkways, les droits d'auteur reviennent à la communauté Xikrin où ont été faits les enregistrements. C'est un arrangement judicieux du point de vue éthique qui devrait être pratique courante bien que malheureusement ce soit rarement le cas.

Une telle publication est bienvenue dans un monde en principe concerné par les causes humanitaires et qui ne manque pas, pour la forme, de faire allusion aux valeurs de ceux dont le style de vie est différent, tout en ayant recours à des décisions politiques qui, en pratique, rejettent ces valeurs dans une série frénétique et irresponsable de mesures à court terme.

Ce disque est indispensable aux ethnomusicologues, anthropologues et toute personne intéressée par cette région. Nous le conseillons à ceux qui défendent les droits de l'homme et à tous ceux qui ont l'esprit curieux ou qui, tout simplement, sont concernés par les formes de culture et les modes de vie en péril.

Riccardo Canzio

Malaisie et Indonésie : Trois disques de la Smithsonian/Folkways

Dreamsongs and Healing Sounds in the Rainforests of Malaysia. Enregistrements (1981, 1982, 1991), texte (25 p. en anglais) et photos de Marina Roseman [1 figure sur les échelles musicales, traduction globale des chants mais pas de translittération des textes ni de transcription musicale]. 1 CD Smithsonian/Folkways SFCD 40417, 1995, (environ 68').

Vocal and Instrumental Music from East and Central Flores. Music of Indonesia, vol. 8. Enregistrements (1993-1994) et texte de Philip Yampolsky. 1 CD Smithsonian/Folkways SFCD 40424, 1995 (environ 66').

Vocal Music from Central and West Flores. Music of Indonesia, vol. 9. Enregistrements (1993-1994) et texte de Philip Yampolsky. 1 CD Smithsonian/Folkways SFCD 40425, 1995 (environ 70').

Le disque *Dreamsongs and Healing Sounds in the Rainforests of Malaysia* est consacré à la musique des Temiar, groupe de 12 000 personnes vivant dans la forêt tropicale humide de la péninsule malaise. Membres de la famille linguistique mon-khmer, les Temiar appartiennent à l'ethnie Senoi, forte de 84 000 personnes et représentant 1 % de la population de Malaisie.

Comparés aux enregistrements de 1941 (*Temiar Dream Music of Malaya*, Ethnic Folkways FE 4460, vers 1955) et de 1963 (Hans Oesch : *Music of the Senoi of Malacca, Anthology of South-East Asian Music*, Musicaphon BM30 L2561, ca 1977), ceux du présent CD ne semblent à première vue pas vraiment nouveaux car les mêmes types de chants, les mêmes exemples de flûte nasale, de guimbarde en métal et de cithare tubulaire y sont présentés. Ils en diffèrent cependant par le gain de présence sonore, par l'agencement des pièces qui crée un sentiment de variété et par l'explication approfondie de M. Roseman concernant le système de réception du chant par le rêve.

Les vingt-et-une plages du disque articulent les sons de la forêt, les musiques vocales (chœurs mixtes ou non), les musiques instrumentales et les plages de dialogue entre l'ethnomusicologue et les chanteurs – fait tout à fait novateur. L'intérêt du disque est double : tout d'abord, la qualité esthétique réside non seulement dans la beauté simple et répétitive des chants de guérison au caractère lancinant (plages 2, 3 et 4), mais également dans l'alternance harmonieuse des plages – monde sonore alentour, musiques vocales, voix parlées, séances de guérison mêlant la musique à la physique du corps. D'autre part, l'intérêt ethnographique est lié aux longues plages consacrées aux musiques de guérison (plages 10 et 18). Ayant passé vingt mois chez les Temiar en 1980-81 pour comprendre le fonctionnement de la musique de guérison, l'ethnomusicologue américaine a écrit un livre – *Healing Sounds from the Malaysian Rainforest, Temiar Music and Medecine* (University of California Press 1991) – dont le présent CD reflète la rigueur et le sérieux.

A la lecture de la notice, on comprend que l'insertion des sons naturels entre les plages musicales n'est pas pure fantaisie : ces sons indiquent les relations entre la nature, l'âme (dans et hors du corps) et le chant. Pour les Temiar, toute la musique vocale et presque tout le répertoire pour flûte proviendraient de chants reçus en rêve par l'intermédiaire de ce que l'auteur appelle les *spirit guides*. L'âme du rêveur – le médium – rencontre les âmes d'entités naturelles ou d'êtres vivants (arbres, rivières, défunts, animaux...) qui deviennent des guides et qui permettront de guérir le patient. Le rêve est ici la source première de composition musicale. Un médium se différencie des autres membres de la communauté par sa capacité à recevoir les chants de ces *spirit guides*, et par son pouvoir de médiateur entre le monde des humains et celui des esprits. La plage 17 du disque offre un exemple de chant reçu par l'image rêvée du tigre, dont la présence serait figurée par le timbre et la profondeur de la voix du chanteur (*sic*). Le chant de rêve est le chemin qui relie le médium et les autres participants (danseurs, membres du chœur, patient) à la source du chant (le *spirit guide*). La présence de l'esprit coule à travers le corps du médium par sa voix et son chant.

Les seuls regrets à exprimer seraient la trop grande place accordée à la description des danses ainsi qu'à la notation phonétique des termes vernaculaires non vraiment justifiée, puisqu'il n'y a pas de translittération des chants et que ces mots pourraient aussi bien être cités en alphabet latin.

Grâce à l'agencement des pièces, ce CD n'est pas seulement un apport documentaire, c'est un disque qu'on a sincèrement plaisir à réécouter pour son atmosphère obsédante, pour la rugosité du timbre de voix des médiums mêlée à la douceur des mélodies féminines.

Accompagnés chacun d'une notice de vingt-cinq pages en anglais, les deux disques sur Florès (île d'Indonésie à l'est de Bali peuplée de 1,4 millions d'habitants) sont les tout derniers CD d'une anthologie consacrée à l'Indonésie, grande entreprise prévue en vingt volumes (neuf volumes sont déjà édités, dont notamment quatre sur les musiques de l'île de Java et trois sur celles de l'île de Sumatra), menée par la Smithsonian/Folkways, parrainée par la Fondation Ford et dirigée par Philip Yampolsky.

Ethnomusicologue dont le travail porte sur l'Indonésie depuis 1970, Philip Yampolsky comble ici une réelle lacune: il n'existait à ce jour aucun enregistrement sur l'île de Florès hormis les cylindres de cire gravés par Jaap Kunst en juillet 1930. Depuis l'excellent ouvrage de Kunst (*Music in Flores*, 1942), aucune étude n'a été publiée, à l'exception d'un article de G. F. Messner[1], non cité par Yampolsky dans la bibliographie de sa notice. J'ai moi-même eu l'occasion d'enregistrer en 1992 les musiques de trois populations de l'île de Flores.

Les deux CD présentent les musiques selon une division géographique d'est en ouest[2]: le volume 8 présente les musiques de l'est et du centre, et le volume 9 celles du centre et de l'ouest, soit les musiques de six populations. Il est regrettable que la musique Ngada soit incluse dans les deux volumes à la fois, cela prête à confusion.

Malgré cela, il faut vanter sans aucune réserve la valeur esthétique inédite des exemples présentés ici. La plupart des pièces, très variées, relèvent presque exclusivement de musique chorale (dix-sept plages sont des exemples de chœurs d'hommes ou de chœurs mixtes). On trouve également cinq duos masculins ou féminins absolument splendides ainsi que deux exemples de musique instrumentale: un ensemble de gongs et de tambours et une pièce pour flûte double (vol. 8). Je m'attarderai ici sur les plages qui me semblent capitales:

Les duos des plages 6 à 10 du volume 8 (Flores Est) sont à recommander pour tout ethnomusicologue car ces musiques provoquent non seulement un plaisir

---

1 Gerald Florian Messner, «Jaap Kunst revisited. Multipart singing in three east Florinese villages fifty years later, a preliminary investigation», *The World of Music*, 1989, vol. XXXI, N° 2, pp. 3-50.

2 L'île de Flores est habituellement divisée en cinq grandes populations de l'est à l'ouest, Lamaholot, Sikka, Lio-Ende, Ngada (Riung, Nage Keo), et Manggarai. Les influences ont été très diverses: la partie ouest (Manggarai) a longtemps été dominée par les sultanats musulmans, alors que les populations à l'est ont été dominées par les Portugais depuis le XVII[e] siècle. Le linguiste Wurm (*Language Atlas of the Pacific area. Part II*, 1981) trace une opposition entre les langues de l'ouest et de l'est de Flores qui appartiennent à deux groupes bien distincts, l'un au groupe Bima-Sumba et l'autre à la famille des langues de Timor . En musique, une opposition peut également être mise à jour.

esthétique, mais elles taquinent vivement l'intellect. Il s'agit de trois duos féminins, d'un duo masculin et d'une pièce pour flûte à double tuyau. Tendus, âpres et rugueux, doux et rêches à la fois, les chants s'imposent par la qualité des timbres, par le lien harmonique entre les deux voix à la seconde, par les contours mélodiques, par les fins de phrase, soit coupées sèchement soit marquées par de petits cris. En 1954, dans son article *Cultural Relation between the Balkans and Indonesia*, Jaap Kunst avait déjà souligné les étonnantes similarités musicales entre la musique de l'Est de Flores et celle des Balkans (Bosnie, Serbie, Bulgarie). Sans retenir la thèse diffusionniste de Kunst, Yampolsky s'interroge de nouveau sur l'origine d'une même logique mélodique et harmonique. Ces plages 6 à 10 (vol. 8) devraient être écoutées en comparaison avec les duo des Nung An, minorité vietnamienne des hauts plateaux du nord (CD *Chants des minorités des hauts plateaux du nord*, Peoples CD-826, enregistrements de 1993 de Patrick Kersalé). La même esthétique vocale y est à l'œuvre : mêmes timbres, même tension mélodique, même profil sonore. Mais, alors que les deux voix vietnamiennes flirtent dans un intervalle de tierce mineure et de quinte, les deux voix de Flores se cherchent autour d'un intervalle de seconde.

En ce qui concerne la musique chorale, il faut écouter impérativement le chœur responsorial sur hoquet collectif non commenté par l'auteur (vol. 8, plage 2) ainsi que les chœurs étranges d'une population de sept cents individus, les Dhere Isa et les Gero (volume 9, plages 1 à 5). Épaisse et profonde, leur musique présente plusieurs types de mélodie sur bourdon, syllabique ou continu, en partie inférieure (plages 1 et 2) ou au-dessus de la mélodie (plage 3). Le caractère si lisse, si homogène et si bien réglé des chœurs (plages 1 et 2) laisse entrevoir qu'il s'agit de voix entraînées et déjà conformes à un certain modèle, certainement quelque peu détachées d'une pratique traditionnelle.

Yampolsky souligne la similarité troublante entre ces chœurs du centre de Flores avec le chœur de fécondité *nani* des Toraja des Célèbes (ou Sulawesi, île d'Indonésie située au nord de Flores). Le chœur *nani* des Toraja est une musique sur bourdon ornée à la seconde inférieure ou supérieure. Dans les deux cas (Flores ou Célèbes), les chœurs se distinguent par une même épaisseur spectrale, un bourdon, des intervalles harmoniques de seconde et de neuvième (cf. CD *Indonésie, Toraja: funérailles et fêtes de fécondité*, Le chant du Monde-Musée de l'Homme, CNR 274 1004).

Malgré la grande beauté des exemples de ces 2 CD et malgré la qualité de la présentation, quelques réserves peuvent être exprimées quant aux choix de Yampolsky. Puisqu'à Flores, cinq grandes populations sont habituellement distinguées et que le projet de la Smithsonian est exhaustif, pourquoi Yampolsky ne nous offre-t-il pas un aperçu des musiques de ces cinq populations ? Pourquoi, alors qu'il s'agit d'une anthologie, fait-il l'économie d'une population (les Lio-Ende) bien qu'il existe au sein de cette population une tradition musicale de taille ? Enfin, de la population Manggarai (500 000 individus), Yampolsky ne présente que deux répertoires (*mbata* et *wera*) alors qu'il existe d'autres répertoires plus intéressants (tels les *sanda*, *dere*, *danding*, *mbata* du sud de la région). Certes, l'auteur offre un court extrait de ronde *danding*, mais totalement noyé dans un

autre répertoire : le chant *danding* présenté dans le disque n'est pas dansé, alors qu'il devrait l'être ; le tempo est par conséquent flasque puisqu'il est introduit au cours du chant assis *mbata* (plage 9, vol. 9), ainsi l'ensemble perd en dynamisme et en vigueur. D'autre part, le mélange de répertoires est contraire à la pratique rituelle des Manggarai : la ronde *danding* en chœur mixte antiphonal devrait être exécutée en dehors de la maison rituelle et le *mbata*, chœur masculin assis accompagné au gong et au tambour, doit être exclusivement joué dans la maison rituelle. Enfin, dans la notice, l'auteur n'insiste pas assez précisément sur la place de la musique dans l'espace par rapport aux maisons rituelles (*rumah adat*), si importantes dans l'ensemble de l'Indonésie.

Les commentaires de Yampolsky manquent quelquefois de clarté au niveau de l'analyse musicale par ses trop nombreuses approximations. Plusieurs explications concernant l'organisation des voix restent confuses. Néanmoins, l'ethnomusicologue reconnaît en toute honnêteté que ces lacunes sont liées à la durée de l'enquête. Cependant, pourquoi vouloir éditer rapidement quand les données sur une musique ne sont pas encore toutes réunies ? Dans ce cas-là, ne serait-il pas préférable de repousser la publication du disque et de repartir une fois sur le terrain ?

Des neuf volumes déjà édités, je recommanderais en priorité ces volumes 8 et 9 car ils réalisent un juste équilibre entre l'intérêt esthétique et l'apport documentaire. Ils constituent une publication unique et importante, non seulement pour les indonésianistes, mais aussi pour tous les mélomanes.

Dana Rappoport

Chine. Traditions populaires instrumentales. Enregistrements : Institut de musique chinoise, Académie des arts de Chine, Beijing (1950-1986), Stephen Jones (1986-1992) et autres (1930, 1960) ; textes de présentation : Stephen Jones. 2 CD AIMP XXXVI-XXXVII (Archives internationales de musique populaire, Musée d'ethnographie, Genève). VDE 822-823, 1995.

A travers le choix des enregistrements présentés dans ces deux CD, Stephen Jones opte pour une exploration de ce qui, dans la musique chinoise dite populaire, a perduré au cours des bouleversements sociologiques de ces dernières décennies. C'est tout à la fois un tour d'horizon historique et thématique qui est ainsi proposé, qui veut écarter systématiquement de son champ d'investigation d'une part les genres favorisés par des options politiques et, d'autre part, ceux qui seraient marqués par une vénérabilité trop fossilisée.

Ce qui est ici mis en lumière se veut représenter une expression vivante et, au sein de celle-ci, la musique instrumentale, parmi d'autres traditions en vigueur, telles que le chant populaire, l'opéra ou la ballade. Le parti ainsi pris de musique vivante jette un pont par dessus les gouffres de silence et de néantisation creusés

autre répertoire : le chant *danding* présenté dans le disque n'est pas dansé, alors qu'il devrait l'être ; le tempo est par conséquent flasque puisqu'il est introduit au cours du chant assis *mbata* (plage 9, vol. 9), ainsi l'ensemble perd en dynamisme et en vigueur. D'autre part, le mélange de répertoires est contraire à la pratique rituelle des Manggarai : la ronde *danding* en chœur mixte antiphonal devrait être exécutée en dehors de la maison rituelle et le *mbata*, chœur masculin assis accompagné au gong et au tambour, doit être exclusivement joué dans la maison rituelle. Enfin, dans la notice, l'auteur n'insiste pas assez précisément sur la place de la musique dans l'espace par rapport aux maisons rituelles (*rumah adat*), si importantes dans l'ensemble de l'Indonésie.

Les commentaires de Yampolsky manquent quelquefois de clarté au niveau de l'analyse musicale par ses trop nombreuses approximations. Plusieurs explications concernant l'organisation des voix restent confuses. Néanmoins, l'ethnomusicologue reconnaît en toute honnêteté que ces lacunes sont liées à la durée de l'enquête. Cependant, pourquoi vouloir éditer rapidement quand les données sur une musique ne sont pas encore toutes réunies ? Dans ce cas-là, ne serait-il pas préférable de repousser la publication du disque et de repartir une fois sur le terrain ?

Des neuf volumes déjà édités, je recommanderais en priorité ces volumes 8 et 9 car ils réalisent un juste équilibre entre l'intérêt esthétique et l'apport documentaire. Ils constituent une publication unique et importante, non seulement pour les indonésianistes, mais aussi pour tous les mélomanes.

Dana Rappoport

Chine. Traditions populaires instrumentales. Enregistrements : Institut de musique chinoise, Académie des arts de Chine, Beijing (1950-1986), Stephen Jones (1986-1992) et autres (1930, 1960) ; textes de présentation : Stephen Jones. 2 CD AIMP XXXVI-XXXVII (Archives internationales de musique populaire, Musée d'ethnographie, Genève). VDE 822-823, 1995.

A travers le choix des enregistrements présentés dans ces deux CD, Stephen Jones opte pour une exploration de ce qui, dans la musique chinoise dite populaire, a perduré au cours des bouleversements sociologiques de ces dernières décennies. C'est tout à la fois un tour d'horizon historique et thématique qui est ainsi proposé, qui veut écarter systématiquement de son champ d'investigation d'une part les genres favorisés par des options politiques et, d'autre part, ceux qui seraient marqués par une vénérabilité trop fossilisée.

Ce qui est ici mis en lumière se veut représenter une expression vivante et, au sein de celle-ci, la musique instrumentale, parmi d'autres traditions en vigueur, telles que le chant populaire, l'opéra ou la ballade. Le parti ainsi pris de musique vivante jette un pont par dessus les gouffres de silence et de néantisation creusés

par la révolution culturelle, réactualisant des enregistrements anciens et les mettant en parallèle avec des documents plus récents de la même veine. Il ressort de ce principe la preuve tangible de l'existence d'une tradition de musique instrumentale vivace, enracinée dans la vie sociale, transmise avec tout à la fois un souci de continuité et de modernité. Comme toutes les traditions vivantes, ces musiques maintiennent leur originalité tout en s'alimentant des apports extérieurs ponctuels et en les intégrant à leur trajectoire évolutive.

Parmi les enregistrements proposés, classés selon deux zones géographiques principales (CD 1 : Chine du Nord, CD 2 : Chine du Sud), on se trouve confronté à un contexte sociologique où la musique se transmet au sein du noyau familial ou dans le cadre d'associations régionales, religieuses ou laïques. Que ce soit à Beijing même ou dans le reste du Hebei, au Shanxi, au Liaoning, au Shandong ou au Shaanxi, les exemples musicaux pré- ou post-révolutionnaires rendent comptent d'une continuité dans l'activité des associations musicales ; le rôle de celles-ci, déterminant dans la musique chinoise d'aujourd'hui, parvient à combler les lacunes imputables aux événements politico-économiques : si telle tradition instrumentale mélodique est tombée en désuétude, des ensembles *shengguan* (orgues à bouche-chalumeaux) palient cette déficience en pratiquant les rituels qui les sous-tendaient. Que ce soient des musiques liées aux cérémonies de pluie (pl. 1 : *Shuilong yin*, « Le cri du Dragon d'eau » ; pl. 4 : *Batiaolong*, « Les huit Dragons ») ou d'autres musiques empreintes de sacré (pl. 2 : *Xiao huayan*, « Petit Avatamsaka »), ainsi que la longue suite bouddhique *Pu'an zhou*, « Le mantra de Pu'an », (pl. 5) et les suites cérémonielles de « musique assise » (pl. 6-7), on retrouve, se faisant écho, des airs enregistrés dans les années cinquante, où se fit jour une prise de conscience de l'héritage musical que représentait la musique populaire et où l'Institut de recherche musicale de l'Académie des arts de Beijing réalisa sur le terrain d'importantes collectes, et d'autre part, des enregistrements plus récents qui rendent compte de la survivance et de la richesse de ce fonds populaire.

Le deuxième CD, consacré à la Chine du Sud, témoigne lui aussi de la transmission des enseignements qui ont survécu à la révolution culturelle, notamment dans l'art des percussions (pl. 1-2 : *Shifangu* et *Shifanluogu*), la permanence des genres *Nanguan* et *Shiyin*, les styles civils et martiaux (pl. 3-4), la musique de Chaozhou, dans tout le raffinement de ses ensembles de chambre à cordes (pl. 5-6 : *Liuyao jin*, « Elle dont la taille est si fine » ; *Liuqing niang*, « Dame Liuqing ») ; quant au genre martial propre à Chaozhou, il est illustré ici par un arrangement de *Fan Lihua po zhen*, « Fan Lihua traverse les lignes ennemies », où se combinent le style « gong et tambour » et les mélodies *ditao*, « Suites pour flûte ». Enfin, la musique cantonnaise est illustrée par un enregistrement mémorable réalisé vers 1930 (*Shuangsheng lian*, « Double expression d'amertume », pl. 8) où divers instruments occidentaux se mêlent à l'instrumentarium traditionnel, révélant une hybridité de genres propre au contexte social de l'époque, qui s'est perpétuée sous forme d'une musique légère citadine se voulant représentatrice de la musique populaire chinoise, mais allant à l'encontre de celle-ci, comme le prouvent les musiques non falsifiées et vivantes écoutées sur les plages précédentes.

Ce tour d'horizon des traditions populaires instrumentales de la Chine se fait avec un plaisir d'autant plus grand qu'on a l'impression intense de découvrir un trésor de musiques vivantes, reliées à un contexte social authentique, qui se déploient dans la trame de coutumes et de cultures dont l'ancienneté se renouvelle sans jamais s'épuiser. Les campagnes chinoises semblent avoir traversé les épreuves que leur a infligées l'Histoire avec beaucoup de résistance et de bonheur, plus proches des valeurs agricoles dans leur pérennité, moins sujettes aux brusques changements qu'ont causé les mots d'ordre aux classes lettrées. Notons également la sauvegarde des enseignements grâce au relais assuré par les milieux taoistes et bouddhistes.

A travers les enregistrements que réunit ce disque, on constate que ce sont les campagnes et leurs ensembles dits populaires qui ont perpétué la conservation des normes propres à la musique chinoise et, paradoxalement, son classicisme.

Lucie Rault-Leyrat

Une anthologie de musique tibétaine publiée à Taiwan

Vol. 1.: ***The Opera Music of Tibet***
Vol. 2.: ***The Religious Music of Tibet***
Vol. 3.: ***Tibetan Song-and Dance Music***
Vol. 4.: ***Tibetan Folk Songs***
Vol. 5.: ***Tibetan Court Music and Instrumental Music***
Vol. 6.: ***Tibetan Ballad Singing and Minorities' Music in Tibet***
Enregistrements et livrets d'accompagnement sous la direction de Mao Ji-zeng, 6 CD, Wind Records TCD 1601 à 1606.

C'est assurément la première fois qu'il nous est donné d'avoir accès à des documents relatifs à la musique tibétaine telle qu'elle est pratiquée en Région Autonome du Tibet (Xizang Autonomous Region), sous contrôle chinois à la suite des événements que l'on sait, et l'on ne peut que se féliciter de disposer désormais d'une telle somme d'informations.

De façon significative, une telle réalisation n'a été possible que grâce à la collaboration de chercheurs taiwanais – qui ont fourni le matériel technique et assuré le financement de l'entreprise – et d'experts chinois et tibétains reconnus qui ont effectué le travail de terrain (durant plus de sept mois en 1993-1994, sur une trentaine de sites), le choix des documents à publier et la rédaction des livrets d'accompagnement. C'est dire que l'ensemble de la publication se situe dans une optique résolument chinoise, les chercheurs taiwanais n'ayant à l'époque que fort peu de connaissances relatives à la musique tibétaine.

Précisons tout de suite que, si la qualité technique des enregistrements paraît satisfaisante, la composition des notices qui les accompagnent peut surprendre le

Ce tour d'horizon des traditions populaires instrumentales de la Chine se fait avec un plaisir d'autant plus grand qu'on a l'impression intense de découvrir un trésor de musiques vivantes, reliées à un contexte social authentique, qui se déploient dans la trame de coutumes et de cultures dont l'ancienneté se renouvelle sans jamais s'épuiser. Les campagnes chinoises semblent avoir traversé les épreuves que leur a infligées l'Histoire avec beaucoup de résistance et de bonheur, plus proches des valeurs agricoles dans leur pérennité, moins sujettes aux brusques changements qu'ont causé les mots d'ordre aux classes lettrées. Notons également la sauvegarde des enseignements grâce au relais assuré par les milieux taoistes et bouddhistes.

A travers les enregistrements que réunit ce disque, on constate que ce sont les campagnes et leurs ensembles dits populaires qui ont perpétué la conservation des normes propres à la musique chinoise et, paradoxalement, son classicisme.

Lucie Rault-Leyrat

Une anthologie de musique tibétaine publiée à Taiwan

Vol. 1.: ***The Opera Music of Tibet***
Vol. 2.: ***The Religious Music of Tibet***
Vol. 3.: ***Tibetan Song-and Dance Music***
Vol. 4.: ***Tibetan Folk Songs***
Vol. 5.: ***Tibetan Court Music and Instrumental Music***
Vol. 6.: ***Tibetan Ballad Singing and Minorities' Music in Tibet***
Enregistrements et livrets d'accompagnement sous la direction de Mao Ji-zeng, 6 CD, Wind Records TCD 1601 à 1606.

C'est assurément la première fois qu'il nous est donné d'avoir accès à des documents relatifs à la musique tibétaine telle qu'elle est pratiquée en Région Autonome du Tibet (Xizang Autonomous Region), sous contrôle chinois à la suite des événements que l'on sait, et l'on ne peut que se féliciter de disposer désormais d'une telle somme d'informations.

De façon significative, une telle réalisation n'a été possible que grâce à la collaboration de chercheurs taiwanais – qui ont fourni le matériel technique et assuré le financement de l'entreprise – et d'experts chinois et tibétains reconnus qui ont effectué le travail de terrain (durant plus de sept mois en 1993-1994, sur une trentaine de sites), le choix des documents à publier et la rédaction des livrets d'accompagnement. C'est dire que l'ensemble de la publication se situe dans une optique résolument chinoise, les chercheurs taiwanais n'ayant à l'époque que fort peu de connaissances relatives à la musique tibétaine.

Précisons tout de suite que, si la qualité technique des enregistrements paraît satisfaisante, la composition des notices qui les accompagnent peut surprendre le

chercheur ou l'amateur occidental, peu préparé à écouter les slogans officiels de la propagande chinoise selon lesquels le peuple tibétain a été «peacefully liberated in may 1951» *(sic)*. Chaque disque est en effet accompagné d'un livret bilingue (chinois-anglais) de 36 pages, fort bien présenté, qui contient d'une part un texte commun à tous les disques comportant une introduction par le Pr. Hsu Tsang Houei (Taiwan), une préface expliquant les conditions de l'enquête par le Pr. Mao Ji-zeng (Pékin), des généralités relatives au Tibet (géographie, vie économique, population, histoire, religion, musique) et les notices biographiques du Pr. Mao Ji-zeng et du Pr. Hsu Tsang Houei; d'autre part une courte présentation propre au contenu de chacun des disques[1].

Venons en maintenant à la musique qui nous est présentée et qui est majoritairement vocale. Les chercheurs chinois la classent habituellement selon trois grandes rubriques:

I. Musique populaire comprenant: A. la musique dite d'opéra = vol. 1; B. la musique instrumentale ou vocale acccompagnant les danses = vol. 3; C. les chants populaires = vol. 4 et vol. 6 plages 3 à 23); D. la musique instrumentale = vol. 5: pl.5 à 17; E. chant épique et assimilé = vol. 6: pl.1 et 2.

II. Musique religieuse: vol. 2.

III. Musique de cour = vol. 5: pl.1 à 4.

Le rapprochement effectué avec le contenu des six CD montre bien que, à la différence des publications occidentales qui ont privilégié les musiques rituelles du bouddhisme tibétain, la plus grande place a été réservée ici, et l'on ne saurait s'en étonner, à la production musicale du peuple tibétain et de quelques minorités vivant au sud de la Région Autonome du Tibet.

Etant donné que, d'une part, les conditions d'enregistrement n'ont pas été précisées – on peut penser qu'elles ont été assez «officielles» (les responsables des différents échelons régionaux et locaux ayant eux-mêmes procédé au choix des exécutants et à la convocation des dits exécutants dans des lieux appropriés tels qu'écoles etc.) – et que, d'autre part, la terminologie tibétaine a rarement été consignée, m'appuyant sur les connaissances acquises au cours des trente dernières années auprès des tibétains de l'exil, je distinguerai dans le compte-rendu qui va suivre:

1. Les chants populaires liés à la vie quotidienne
2. Le répertoire urbain qui s'est développé au Tibet central
3. L'épopée et le théâtre
4 Le domaine de la musique religieuse

---

[1] Etant donné que je ne connais pas le chinois, je n'ai eu accès qu'à la partie anglaise du livret, dans laquelle les termes tibétains - noms de lieux, noms des instruments et des genres musicaux, titres des pièces enregistrées - sont transcrits en pinyin, ce qui donne des transcriptions qui n'ont absolument rien à voir avec la translittération effectuée à partir du tibétain. Il m'a donc fallu effectuer un important travail pour rétablir la terminologie tibétaine à partir du pinyin et permettre à un public occidental de s'orienter dans la documentation fournie. Dans ce compte-rendu, je me suis efforcée de rétablir, chaque fois que cela a été possible, les termes tibétains selon la translittération couramment admise.

1. Les chants liés à la vie quotidienne.

Le volume 4 (durée 57'31"), tout entier consacré aux chants populaires, constitue un véritable pot-pourri de chants généralement exécutés en soliste et enregistrés dans une dizaine de sites différents, d'ouest en est. Il comporte 31 pièces fort courtes, dont la forme strophique est une caractéristique constante, depuis les chants pour sauter à la corde, jusqu'aux chants de divertissement, en passant par les chants accompagnant la vie pastorale ou le travail des champs, la construction des maisons, des chants à boire *(chang-gzhas)*, et l'étonnant chant de plainte *jo-lu (sic* pour*tib. skyo-glu)* etc. Comme on pouvait s'y attendre dans le domaine culturel tibétain, le langage musical est majoritairement pentatonique anhémitonique, et la richesse mélismatique de plusieurs de ces chants mérite d'être soulignée. Malheureusement, la partie anglaise du livret se limite à la traduction des titres et seule la partie chinoise fournit des indications relatives aux textes chantés (parfois transcrits en pinyin) et elle n'est même pas complète, puisque les références aux chants 6 à 8 et 16 à 19 manquent.

Dans le volume 6, ont été regroupés une vingtaine de chants enregistrés auprès de plusieurs minorités ethniques établies le long de la frontière sud de la Région Autonome du Tibet, à savoir les Mon-pa (pl. 3 à 8), les Lho-pa (pl. 9 à 17), les Sherpa (pl. 18 à 22), les Deng (pl. 23). C'est là la partie la plus originale de l'anthologie et l'on aurait aimé en savoir davantage sur les chants merveilleusement ornés des Mon-pa et des Lho-pa (mais les indications correspondant aux pl. 13 à 16 manquent dans la notice)[2] et surtout sur le chant d'amour alterné exécuté par deux solistes Deng. Pas de surprise en revanche avec les chants des Sherpas, exécutés en chœur et accompagnés à l'harmonica, car ils sont semblables à ceux exécutés par leurs frères népalais bien connus des alpinistes du monde entier.

2. Le répertoire urbain

La sélection proposée par Wind Records est dans ce domaine particulièrement riche. Sous le titre *Tibetan Song and Dance Music*, le volume 3 regroupe 17 pièces appartenant pour la plupart au répertoire urbain de chants ayant en commun leur fonction qui est d'accompagner les danses; sont illustrés les différents genres que les Tibétains désignent par les termes de *nang-ma*, *stod-gzhas*, *Bod-gzhas* (= chants tibétains), *gzhas-chen* (= grands chants), *sgor-gzhas* (= chants pour les rondes) auxquels s'ajoutent deux genres dont je n'ai pu reconstituer les noms d'après la transcription pinyin, à savoir pl. 14 un chant de type *xian-zi* et pl. 17 un chant de type *guo-zhang*.

Les chants *nang-ma* (étymologie discutée) et *stod-gzhas* (littéralement chants de l'ouest) qui occupent les pl. 1 à 9 constituent pour les Tibétains qu'ils vivent en

[10] Le style de ces chants fait incontestablement penser au répertoire bhoutanais tel que l'a fait connaître la série publiée jadis par Tangent Records, d'après des enregistrements de John Levy.

exil, en Région Autonome du Tibet ou en Chine une sorte de référence musicale commune[2]. On leur attribue généralement une origine ladakhie et ils ont souvent été transmis par des musiciens musulmans cachemiriens. Sous leur forme la plus développée, ils comportent un enchaînement de mouvement lent *(dal-gzhas)*, suivi d'un mouvement rapide (*mgyogs-gzhas* aussi appelé *zhabs-bro*) et requièrent un accompagnement instrumental assuré par l'un ou l'autre des instruments suivants: luth *(sgra-snyan)*, vièle *(pi-wang)*, flûte *(gling-bu)*, cithare sur caisse *(rgyud-mang* ou *yang-lcin)*.

Notons que la partie chinoise du livret fournit le texte chinois et la transcription en pinyin; mais la reconstitution du texte tibétain proprement dit aurait nécessité un long travail que je laisse à d'autres! Notons aussi que, pour une oreille occidentale, ce répertoire fait inévitablement penser à la musique qu'on entend dans les restaurants chinois.

C'est également aux genres *nang-ma* et *stod-gzhas* que ressortissent la plupart des plages du vol. 5 (pl. 5 à 17) intitulé *Tibetan Court Music and Instrumental Music*. Parmi celles-ci figurent trois solos de luth *sgra-snyan*, deux solos de vièle à deux cordes *pi-wang*, deux pièces exécutées à la vièle et au luth, un solo de vièle à pique *gengka (sic)*, et plusieurs pièces jouées par un ensemble instrumental. Curieusement la flûte demeure absente de la sélection opérée pour représenter la musique instrumentale qui se limite, semble-t-il, aux versions instrumentales de pièces chantées.

Sous le terme de *Tibetan Court Music* les producteurs entendent ici le répertoire des musiciens *gar-pa*, jadis confié à de jeunes enfants qui se produisaient devant le Dalaï Lama lors des fêtes (cf. illustration du livret du vol. 5). Il se compose de chants et de danses spécifiques, dont l'origine ladakhie est reconnue, et requiert l'accompagnement de hautbois et timbales comme en témoignent les plages 1 à 4. A Lhassa, comme à Dharamsala, il est aujourd'hui considéré comme une part importante du patrimoine musical tibétain et il a été fait appel aux anciens *gar-pa* encore vivants pour en perpétuer la tradition auprès des jeunes générations.

3. Le théâtre et l'épopée

Le premier volume de l'anthologie est consacré à la forme de théâtre chanté et dansé que chercheurs et musiciens occidentaux se plaisent à désigner par le vocable «opéra tibétain», sans doute par analogie avec un genre qui en semble

[2] Pour une étude de ce répertoire, on se reportera à l'enquête menée par Geoffrey Samuel auprès des musiciens du Tibetan Institute of Performing Arts, à Dharamsala, et publiée in *Ethnomusicology* XX/3, 1976: 407-449 sous le titre «Songs of Lhassa». De nombreux enregistrements de *nang-ma* et *stod-gzhas* figurent dans la production en cassettes disponible en Région Autonome du Tibet et en Occident et rappelons qu'un CD leur a été consacré par la compagnie Dewatshang (cf. compte-rendu que j'ai consacré à la production de Dewatshang in *Cahiers de Musiques Traditionnelles* 5: 307-309).

assez proche, celui de l'opéra chinois. Pour les Tibétains, il s'agit du *Lha-mo*, qui signifie «la déesse», ou plus précisément de l'*A-lce lha-mo*, qui signifie «la sœur-déesse», du nom de personnages féminins qui interviennent au début du spectacle[3].

La brève note que fournit le livret semble empruntée presque textuellement à la communication faite par le chercheur chinois Wang Yao, lors d'un congrès aux Etats-Unis en 1982[4]. Elle rappelle les conditions dans lesquelles s'est développé ce genre, les différents caractères des huit pièces du répertoire, l'organisation des spectacles, les conventions qui en régissent la production (costumes, masques, danses, types de chants), l'accompagnement instrumental fourni par le grand tambour et les cymbales.

La plage 1, la plus longue puisqu'elle dure 46'12" est sans conteste la plus intéressante; elle a été enregistrée auprès de la troupe du Zhol-pa à Lhassa et regroupe les «biographies» *(rnam-thar)* des principaux personnages de *Gzugs kyi nyi-ma*, une des pièces les plus connues du répertoire; elle fournit un échantillon représentatif de l'emploi de la voix chantée dans le rôle de «chasseur» *(rngon-po)*, celui qui porte un masque bleu.

La plage 2, enregistrée au village de Bing-dui, dans la région de 'Phyong-rgyas, dure 12'20" et concerne la pièce de *Nor-bzang*, tandis que la plage 3, enregistrée à Chamdo, dans l'est du pays, se limite à un très court extrait (1'32") de «La princesse Wengcheng» (autrement dit de la pièce connue sous le nom de *Rgya-bza' Bal-bza'*) avec un solo de voix de femme.

Quant à l'épopée-fleuve que les Tibétains ont consacré au roi Ge-sar, on s'étonne de voir qu'elle ne bénéficie que d'une seule plage (9'22"), placée au début du vol. 6. L'extrait retenu, exécuté par une soliste femme, ce qui est assez inhabituel, appartient au chapitre de la guerre entre les Hor et le pays de Gling, patrie du roi Ge-sar; il comporte l'habituelle alternance entre récit en prose et chants vocalisés, mais, étant donné la technique vocale adoptée, je ne serais pas étonnée que, comme c'est souvent le cas aujourd'hui en Région Autonome u Tibet, la chanteuse soit une musicienne professionnelle, plus familière du répertoire de théâtre que du répertoire épique, et non un(e) de ces bardes itinérant(e)s *(sgrung-mkhan)* qui étaient capables de raconter pendant des heures et des jours les prouesses du héros national. Enfin la plage 2 du vol. 6, celle qui fait suite au chant épique, illustre – pour mémoire semble-t-il puisqu'elle dure seulement 1'25" – la forme de récitation de vœux de bon augure

---

[12] Rappelons ici que le *Lha-mo* n'est pas inconnu en Occident puisque nombre de livrets en ont été traduits en français, en anglais ou en allemand, que plusieurs enregistrements en ont été publiés en France, notamment *Ache Lhamo, Théâtre Musical Tibétain: Prince Norsang*, enreg. R. Canzio, disque Espérance ESP 8433 et *Musiques et théâtre populaires tibétains*, enreg. G. Luneau, OCORA/OCR 62, et que la troupe tibétaine de Dharamsala a effectué une tournée en Europe en 1986.

[13] Communication publiée ultérieurement in *Soundings in Tibetan Civilization*, Proceedings of the 1982 Seminar of the International Association for Tibetan Studies held at Columbia University, B.N. Aziz and M. Kapstein eds, Manohar (India), 1985: 86-96, sous le titre «Tibetan Operatic Themes».

que prononçaient des mendiants appelés *'dre-dkar* en passant de maison en maison au matin du Nouvel An tibétain; elle apparait très proche, avec son débit rapide et saccadé des formes de récitation utilisées dans le théâtre et l'épopée, mais est aujourd'hui en voie de complète disparition.

4. Le domaine de la musique religieuse

Les sept plages du vol. 2, *The religious music of Tibet*, sont toutes consacrées à des musiques enregistrées dans des monastères (dont les noms ne sont pas précisés) relevant de trois des écoles du bouddhisme tibétain. C'est l'école dge-lugs-pa – celle à laquelle appartiennent les deux plus grandes autorités religieuses du Tibet: le Dalaï lama et le Panchen lama – qui a été privilégiée avec quatre plages (pl. 1 à 4) illustrant différents modes de récitation privée ou publique, accompagnée ou non, et une séquence instrumentale (hautbois, trompes longues et courtes, tambours et cymbales) jouée pendant un ballet rituel (et non une «danse démoniaque» comme le précise le livret, suivant en cela la terminologie employée par les missionnaires occidentaux du début du siècle!) de type *'cham*. Vient ensuite (pl. 5: 8'49) un passage de rituel enregistré par deux moines de l'école sa-skya-pa et qui enchaine un type de récitation accompagné par la sonnerie d'une conque, un passage instrumental associant tambours, cymbales, hautbois et longues trompes, et enfin un chant vocalisé de type *dbyangs*, accompagné au tambour.

Les deux dernières plages, quant à elles (pl. 6: 5'56" et pl.7: 4'12"), proviennent d'un monastère rnying-ma-pa et illustrent bien le côté brillant de la musique instrumentale pratiquée dans les monastères de cette obédience.

Mais l'aperçu de la musique religieuse qu'offre ce volume est loin de rendre justice à la richesse et à la variété des musiques du bouddhisme tibétain, telles qu'elles ont été révélées au cours des dernières décennies, aussi bien dans les monastères reconstitués en exil que par de nombreux disques, et même grâce aux tournées effectuées en Occident par des moines appartenant à l'une ou l'autre des écoles considérées.

En résumé, je dirais que, avec ces 6 CD, on dispose désormais d'un panorama quasi exhaustif des différents genres musicaux pratiqués par les Tibétains en Région Autonome du Tibet à la fin du xx^{e} siècle, ce qui constitue un apport significatif dans nos connaissances relatives à la musique tibétaine. Nous pouvons désormais apprécier de quelle façon des genres musicaux connus par l'interprétation qu'en donnent les exilés tibétains, se sont maintenus ou ont évolué de part et d'autre de la frontière chinoise. Néanmoins, cette importante publication, qui constitue certes une première pour le public chinois ou taiwanais interessé, ne présente pas un intérêt aussi grand pour l'auditeur occidental en raison des limites de l'information, des inexactitudes et même des erreurs contenues dans les livrets. En outre, il est permis de regretter qu'aient

été laissées de côté les productions musicales de régions à forte population tibétaine, telles que l'Amdo et le Khams, englobés aujourd'hui dans diverses provinces chinoises; les rares exemples recueillis auprès de réfugiés tibétains venant de ces régions manifestent en effet une richesse d'invention mélodique sans égale par rapport à tous les répertoires qui ont été brièvement examinés ci-dessus.

Quoiqu'il en soit, et en dépit des réserves qui ont été formulées, c'est avec impatience qu'on attendra les autres productions de Wind Records concernant les minorités de Chine, en espérant qu'un contrôle scientifique plus rigoureux puisse être exercé sur le contenu des livrets d'accompagnement.

Mireille Helffer

Sing my Khomus. Jew's Harp of the Sakhat (Yakuti) People, Eastern Siberia. Ivan Alexeyev & Spiridon Shishigin. Enregistrements (1993) de Nakumura Soichiro. Texte trilingue (Yakut, Japonais, Anglais) de Tadagawa Leo, Ivan Alexeyev et Spiridon Shishigin; photographies de Saito Tadanori et Arifuku Kazuaki. 1 CD Nihon Koukin Kyoukai NKK 001, 1996 (54'19").

Il existe très peu de disques sur la guimbarde. Le grand virtuose yakoute Ivan Alexeyev a joué pour tout un disque microsillon (Ivan Alexeyev: *Xomus*, LP Melodia C30-08081-82, 1973) plusieurs morceaux de guimbarde avec une virtuosité incomparable. Ensuite, John Wright, un autre virtuose, de nationalité britannique, a promu cet instrument en Europe avec un disque sur la guimbarde (*La Guimbarde par John Wright*, LP Le Chant du Monde LDX 74434, collection Spécial Instrumental, 1971) et, avec Geneviève Dournon, le catalogue *Les Guimbardes du Musée de l'Homme* (1978). En 1995, Pan Records des Pays-Bas a également sorti un CD consacré à ce petit instrument (Khomus: *Jew's Harp Music of Turkic peoples in the Urals, Siberia, and Central Asia*, Pan Records PAN 2032CD, 1995).

La République Yakoute est le seul pays au monde à avoir un Centre international de guimbardes. Dirigé actuellement par Ivan Alexeyev, ce centre réunit tous les documents sonores et écrits sur la guimbarde dans le monde; il organise aussi des rencontres internationales sur le sujet.

La guimbarde yakoute est en métal comme la plupart des guimbardes européennes. Celles entendues dans ce disque ont été fabriquées par Egor Petrovich Goglev (1924-1994), le plus grand facteur de cet instrument. Il y a deux écoles de guimbardes en Yakoutie: l'ancienne école était caractérisée par la création des mélodies, et la nouvelle école est spécialisée dans l'improvisation. Ce CD donne des échantillons de cette nouvelle école, représentée par Ivan Alexeyev et Spiridon Shishigin, considérés comme les deux meilleurs joueurs de guimbarde en Yakoutie à l'heure actuelle.

été laissées de côté les productions musicales de régions à forte population tibétaine, telles que l'Amdo et le Khams, englobés aujourd'hui dans diverses provinces chinoises; les rares exemples recueillis auprès de réfugiés tibétains venant de ces régions manifestent en effet une richesse d'invention mélodique sans égale par rapport à tous les répertoires qui ont été brièvement examinés ci-dessus.

Quoiqu'il en soit, et en dépit des réserves qui ont été formulées, c'est avec impatience qu'on attendra les autres productions de Wind Records concernant les minorités de Chine, en espérant qu'un contrôle scientifique plus rigoureux puisse être exercé sur le contenu des livrets d'accompagnement.

Mireille Helffer

Sing my Khomus. Jew's Harp of the Sakhat (Yakuti) People, Eastern Siberia. Ivan Alexeyev & Spiridon Shishigin. Enregistrements (1993) de Nakumura Soichiro. Texte trilingue (Yakut, Japonais, Anglais) de Tadagawa Leo, Ivan Alexeyev et Spiridon Shishigin; photographies de Saito Tadanori et Arifuku Kazuaki. 1 CD Nihon Koukin Kyoukai NKK 001, 1996 (54'19").

Il existe très peu de disques sur la guimbarde. Le grand virtuose yakoute Ivan Alexeyev a joué pour tout un disque microsillon (Ivan Alexeyev: *Xomus*, LP Melodia C30-08081-82, 1973) plusieurs morceaux de guimbarde avec une virtuosité incomparable. Ensuite, John Wright, un autre virtuose, de nationalité britannique, a promu cet instrument en Europe avec un disque sur la guimbarde (*La Guimbarde par John Wright*, LP Le Chant du Monde LDX 74434, collection Spécial Instrumental, 1971) et, avec Geneviève Dournon, le catalogue *Les Guimbardes du Musée de l'Homme* (1978). En 1995, Pan Records des Pays-Bas a également sorti un CD consacré à ce petit instrument (Khomus: *Jew's Harp Music of Turkic peoples in the Urals, Siberia, and Central Asia*, Pan Records PAN 2032CD, 1995).

La République Yakoute est le seul pays au monde à avoir un Centre international de guimbardes. Dirigé actuellement par Ivan Alexeyev, ce centre réunit tous les documents sonores et écrits sur la guimbarde dans le monde; il organise aussi des rencontres internationales sur le sujet.

La guimbarde yakoute est en métal comme la plupart des guimbardes européennes. Celles entendues dans ce disque ont été fabriquées par Egor Petrovich Goglev (1924-1994), le plus grand facteur de cet instrument. Il y a deux écoles de guimbardes en Yakoutie: l'ancienne école était caractérisée par la création des mélodies, et la nouvelle école est spécialisée dans l'improvisation. Ce CD donne des échantillons de cette nouvelle école, représentée par Ivan Alexeyev et Spiridon Shishigin, considérés comme les deux meilleurs joueurs de guimbarde en Yakoutie à l'heure actuelle.

Les onze pièces improvisées par ces deux virtuoses (huit en solo et trois en duo) illustrent toutes les ressources de l'instrument: imitation des sons de la nature, des chants d'oiseaux (oie, coucou), de la pluie, du son d'un ruisseau, ou du galop du cheval. On peut aussi apprécier la production des harmoniques à plusieurs niveaux obtenue grâce à la variation de la cavité buccale.

Cet excellent disque est produit par le *Nihon Koukin Kyokai* (Journal Japonais de Guimbarde) que dirige Tadagawa Leo, joueur et collectionneur de guimbardes.

A titre indicatif, il existe depuis 1982 une revue spécialisée en anglais sur les guimbardes, *VIM*, dirigée par Frederick Crane, le plus grand spécialiste de guimbarde en Amérique (4 numéros parus à ce jour), un bulletin sur les guimbardes *Pluck* dirigé par Gordon Frazier de l'État de Seattle aux Etats-Unis (4 numéros parus depuis 1992) et, depuis 1992, un festival annuel, le Stumpter Valley Jew's Harp Festival, à Stumpter, Oregon. Depuis les dix dernières années, quelques travaux sérieux ont été consacrés à la guimbarde en Occident.

Trân Quang Hai

Chants des minorités des Hauts Plateaux du Nord Vietnam. Enregistrements (1993) et texte trilingue (français-anglais-allemand) de Patrick Kersalé; photographies de Christine Garand. 1 CD VDE-Gallo/Peoples PEO CD-826, 1995. (42'30").

Jusqu'à présent on peut trouver plusieurs disques sur la musique de cour, la musique de chambre et la musique de théâtre du Viêt Nam, principalement produits, en tant que collecteurs ou interprètes, par Trân Van Khê et l'auteur de ces lignes. Un disque sur la musique des Mnong Gar, montagnards du Centre Viêt Nam, a jadis été édité par Ocora à partir d'enregistrements de Georges Condominas, mais c'est à ma connaissance la première fois qu'un disque sur la musique des minorités du Nord Viêt Nam est publié en Europe. Patrick Kersalé s'y est rendu pour enregistrer la magnifique musique vocale et instrumentale de quelques ethnies telles que Nung An, Yao Rouges, Hmong, et Thai Noirs.

Les Nung An attirent tout particulièrement notre attention. Les chants diaphoniques alternés entre garçons et filles ont révélé un aspect polyphonique extrêmement intéressant, par certains aspects similaire à celui pratiqué par les Bulgares. Une voix tient le bourdon, tandis que la deuxième se promène entre la tonique et la quinte en passant par des quartes, tierces et secondes, ce qui donne des intervalles consonants et dissonants. Les autres ethnies (Thai noirs, Yao rouges et Hmong) ne présentent pour leur part pas de révélations frappantes.

Le texte contient des informations sommaires sur l'analyse des pièces et la vie musicale de ces peuples. Malgré tout, c'est un disque intéressant, qui révèle une diaphonie vocale particulière au peuple Nung An, jamais traitée ni mentionnée par des chercheurs vietnamiens ou des missionnaires à l'époque coloniale.

Les onze pièces improvisées par ces deux virtuoses (huit en solo et trois en duo) illustrent toutes les ressources de l'instrument: imitation des sons de la nature, des chants d'oiseaux (oie, coucou), de la pluie, du son d'un ruisseau, ou du galop du cheval. On peut aussi apprécier la production des harmoniques à plusieurs niveaux obtenue grâce à la variation de la cavité buccale.

Cet excellent disque est produit par le *Nihon Koukin Kyokai* (Journal Japonais de Guimbarde) que dirige Tadagawa Leo, joueur et collectionneur de guimbardes.

A titre indicatif, il existe depuis 1982 une revue spécialisée en anglais sur les guimbardes, *VIM*, dirigée par Frederick Crane, le plus grand spécialiste de guimbarde en Amérique (4 numéros parus à ce jour), un bulletin sur les guimbardes *Pluck* dirigé par Gordon Frazier de l'État de Seattle aux Etats-Unis (4 numéros parus depuis 1992) et, depuis 1992, un festival annuel, le Stumpter Valley Jew's Harp Festival, à Stumpter, Oregon. Depuis les dix dernières années, quelques travaux sérieux ont été consacrés à la guimbarde en Occident.

Trân Quang Hai

Chants des minorités des Hauts Plateaux du Nord Vietnam. Enregistrements (1993) et texte trilingue (français-anglais-allemand) de Patrick Kersalé; photographies de Christine Garand. 1 CD VDE-Gallo/Peoples PEO CD-826, 1995. (42'30").

Jusqu'à présent on peut trouver plusieurs disques sur la musique de cour, la musique de chambre et la musique de théâtre du Viêt Nam, principalement produits, en tant que collecteurs ou interprètes, par Trân Van Khê et l'auteur de ces lignes. Un disque sur la musique des Mnong Gar, montagnards du Centre Viêt Nam, a jadis été édité par Ocora à partir d'enregistrements de Georges Condominas, mais c'est à ma connaissance la première fois qu'un disque sur la musique des minorités du Nord Viêt Nam est publié en Europe. Patrick Kersalé s'y est rendu pour enregistrer la magnifique musique vocale et instrumentale de quelques ethnies telles que Nung An, Yao Rouges, Hmong, et Thai Noirs.

Les Nung An attirent tout particulièrement notre attention. Les chants diaphoniques alternés entre garçons et filles ont révélé un aspect polyphonique extrêmement intéressant, par certains aspects similaire à celui pratiqué par les Bulgares. Une voix tient le bourdon, tandis que la deuxième se promène entre la tonique et la quinte en passant par des quartes, tierces et secondes, ce qui donne des intervalles consonants et dissonants. Les autres ethnies (Thai noirs, Yao rouges et Hmong) ne présentent pour leur part pas de révélations frappantes.

Le texte contient des informations sommaires sur l'analyse des pièces et la vie musicale de ces peuples. Malgré tout, c'est un disque intéressant, qui révèle une diaphonie vocale particulière au peuple Nung An, jamais traitée ni mentionnée par des chercheurs vietnamiens ou des missionnaires à l'époque coloniale.

Signalons toutefois le CD publié en 1994 aux Etats-Unis par le Minnesota Composers Forum à partir des les documents sonores recueillis par Philip Blackburn et intitulé *Stilling Time. Traditional Musics of Vietnam* (CD INNOVA 112, 1994), qui contient notamment trois chants nùng, deux chants hmong, trois chants tày et deux chants yao rouges.

Trân Quang Hai

Viêt Nam: Ca Trù, tradition du Nord. Ensemble Ca Trù Thai Hà de Hà nôi. Enregistrements (1995) de Pierre Bois; texte bilingue (français-anglais) de 28 pages de Trân Van Khê; photographies d'Isabelle Montané. 1 CD Inédit/Maison des Cultures du Monde W260070, 1996. (61'55").

Dix-huit ans après la parution dans la collection de l'UNESCO du disque *Viet-Nam. Ca Trù and Quan Ho* (LP EMI-Odeon 3C 064-18310, collection Atlas Musical, 1978, réédité en CD par Auvidis, D 8035), la Maison des Cultures du Monde à Paris a produit un magnifique CD sur le *ca trù*, un style vocal spéficiquement nord-vietnamien comportant modes, rythmes, et ornements codifiés – comparables au *kolerach* yakoute, au *tahrir* iranien, au *gamaka* indien – et surtout, chanté uniquement par les femmes.

L'ensemble Ca Trù Thai Hà de Hà nôi comprend deux jeunes chanteuses, élèves de Madame Quach Thi Hô, (l'interprète aujourd'hui âgée de 85 ans qui avait été enregistrée pour le disque UNESCO), un joueur de tambour d'éloge et un interprète de luth à trois cordes *dàn day*. Tous les quatre appartiennent à la même famille. Ils sont venus en Europe en septembre 1995 et ont donné plusieurs concerts avec un vif succès.

Les chants entendus dans ce disque font partie du répertoire de *hat choi* (chant de divertissement), excepté le premier chant (plage 1), qui appartient à un autre répertoire, le *hat cua dinh* (chant interprété dans les temples). Le texte de présentation dû à Trân Van Khê donne un aperçu riche en informations musicologiques sur les techniques vocales, la description des instruments utilisés, et les analyses musicales des pièces entendues. Le minutage de certaines pièces (plages 5, 6, 7 et 9) nous permet de suivre le déroulement de ces chants dans le détail et de distinguer les différents changements de modes intervenant au cours d'un chant.

La tradition du style vocal *ca trù* avait failli tomber dans l'oubli il y a une trentaine d'années: elle a été «ressuscitée» grâce à Trân Van Khê pendant les années 70 à travers la parution d'un disque de la collection UNESCO. Ce CD montre qu'elle est maintenant devenue dynamique, perpétuée par une jeune génération d'artistes de talent.

Trân Quang Hai

Signalons toutefois le CD publié en 1994 aux Etats-Unis par le Minnesota Composers Forum à partir des les documents sonores recueillis par Philip Blackburn et intitulé *Stilling Time. Traditional Musics of Vietnam* (CD INNOVA 112, 1994), qui contient notamment trois chants nùng, deux chants hmong, trois chants tày et deux chants yao rouges.

Trân Quang Hai

Viêt Nam: Ca Trù, tradition du Nord. Ensemble Ca Trù Thai Hà de Hà nôi. Enregistrements (1995) de Pierre Bois; texte bilingue (français-anglais) de 28 pages de Trân Van Khê; photographies d'Isabelle Montané. 1 CD Inédit/Maison des Cultures du Monde W260070, 1996. (61'55").

Dix-huit ans après la parution dans la collection de l'UNESCO du disque *Viet-Nam. Ca Trù and Quan Ho* (LP EMI-Odeon 3C 064-18310, collection Atlas Musical, 1978, réédité en CD par Auvidis, D 8035), la Maison des Cultures du Monde à Paris a produit un magnifique CD sur le *ca trù*, un style vocal spéficiquement nord-vietnamien comportant modes, rythmes, et ornements codifiés – comparables au *kolerach* yakoute, au *tahrir* iranien, au *gamaka* indien – et surtout, chanté uniquement par les femmes.

L'ensemble Ca Trù Thai Hà de Hà nôi comprend deux jeunes chanteuses, élèves de Madame Quach Thi Hô, (l'interprète aujourd'hui âgée de 85 ans qui avait été enregistrée pour le disque UNESCO), un joueur de tambour d'éloge et un interprète de luth à trois cordes *dàn day*. Tous les quatre appartiennent à la même famille. Ils sont venus en Europe en septembre 1995 et ont donné plusieurs concerts avec un vif succès.

Les chants entendus dans ce disque font partie du répertoire de *hat choi* (chant de divertissement), excepté le premier chant (plage 1), qui appartient à un autre répertoire, le *hat cua dinh* (chant interprété dans les temples). Le texte de présentation dû à Trân Van Khê donne un aperçu riche en informations musicologiques sur les techniques vocales, la description des instruments utilisés, et les analyses musicales des pièces entendues. Le minutage de certaines pièces (plages 5, 6, 7 et 9) nous permet de suivre le déroulement de ces chants dans le détail et de distinguer les différents changements de modes intervenant au cours d'un chant.

La tradition du style vocal *ca trù* avait failli tomber dans l'oubli il y a une trentaine d'années: elle a été «ressuscitée» grâce à Trân Van Khê pendant les années 70 à travers la parution d'un disque de la collection UNESCO. Ce CD montre qu'elle est maintenant devenue dynamique, perpétuée par une jeune génération d'artistes de talent.

Trân Quang Hai

Asie centrale: quelques parutions récentes

1. ***Asie Centrale, Traditions classiques,*** OCORA Radio-France, (2 vol.,), Paris, 1993. C 560035-36. Enregistrements et texte: Jean During et T. Levin.

2. ***Ouzbekistan, Monâjât Yultchieva,*** (livret anglais et français). Paris, OCORA Radio-France, 1994. Enregistrements et texte: Jean During.

3. ***Asie Centrale. Les maîtres du dotâr.*** (Ouzbekistan, Tadjikistan, Turkmenistan, Khorâsân). AIMP, Musée d'ethnographie de Genève, 1993. AIMP XXVI/VDE-725. Enregistrements et texte: Jean During.

4. ***Musique tadjike du Badakhshan,*** UNESCO-Auvidis, Paris, 1993, D 812 Enregistrement et texte: Jean During

5. ***Mystical Poetry and songs from the Ismailis of the Pamir Mountain,*** PAN Records, Ethnic Series, PAN 2024CD, 1994. Enregistrement et texte: Gabriella van den Berg et Jan van Belle

1. Traditions classiques

Le titre «Asie Centrale» donné à ce double disque compact peut faire penser que les auteurs ont voulu présenter une anthologie d'une aire culturelle englobant les musiques de l'Ouzbékistan, du Turkménistan, du Tadjikistan, du Kazakhstan, du Kirghizstan, du Turkestan chinois, de l'Altaï, etc. Dans un autre disque *(Asie Centrale, les maîtres du dotâr)* ce terme recouvre le Khorasan et le Turkménistan, l'Ouzbékistan et le Tadjikistan. Ce double disque ne nous donne cependant pas d'exemples de toutes ces cultures et se limite aux domaines ouzbek, tadjik et, dans une moindre mesure, ouïgour. La raison en est qu'il ne prend en compte que ce qu'on appelle en Europe «musique classique», une catégorie moins bien définie et plus étroite que celle de «musique professionnelle» qui a cours dans la musicologie russe.

Pour un mélomane, la «mise en ordre», ou «mise en scène» des pièces choisies, autrement dit, la dramaturgie de ce double disque apparaît d'emblée très bien conçue.

La pièce introductive (Nowruz-e Ajam aux *sato* et *tanbur* par Turgun Alimatov et son fils) est comme une ouverture sur le paysage musical de l'Asie centrale; c'est une peinture impressionniste évoquant un désert de sable balayé par un vent de feu, un territoire immense et sans frontières aux paysages écrasants de grandeur. Le choix de la pièce suivante, Bayat Shiraz Talqinchasi, en début de disque, après le *sato*, est tout à fait judicieux: La voix nacrée, chaude et parfois âpre de Monâjât Yultchieva prolonge les échos du *sato*. Normalement, cette façon de chanter ainsi en étirant les sons, en faisant résonner les harmo-

niques en notes longues tourmentées par des ornements et des gémissements, est réservée aux hommes. Monâjât utilise en outre une technique vocale que son maître Shavqat a mise au point avec elle et qu'on peut qualifier de « murmure mélodique ». Cette technique n'a jamais existé avant elle dans l'art vocal ouzbek. On pourrait gloser longtemps sur cette voix que les amateurs goûteront plus pleinement encore dans le disque qui lui a été entièrement consacré. La plage 4 (Ferghanache Shahnâz) est un des joyaux de ce CD. C'est une longue pièce avec une vague culminante où la voix puissante parle d'amour inaccessible avec passion et désespoir.

Le 5 (Gardun-e dogâh) arrive alors comme un petit entr'acte instrumental. Si Monajât est la princesse, alors Barno Is'hakova (plage 6) est comme la reine de ce disque. Son style est brillant et inspiré, sa voix est comme le miel. Dans cette interprétation captivante, elle démontre qu'elle est inégalée dans la maîtrise du répertoire classique de l'Ouzbékistan et du Tadjikistan. Quel dommage qu'elle ait quitté son pays pour s'établir en Israël... Dommage aussi pour tous ceux qui rêvent d'avoir un maître comme elle.

Si on goûte cette musique, on admirera l'organisation dramatique de ce disque. Les parties instrumentales alternent harmonieusement avec les parties vocales et suivent une logique de concert pour connaisseurs. On sent clairement qu'il s'agit d'un défilé de héros musicaux, de grandes personnalités, ainsi qu'un panorama de formes emblématiques. Il est vrai qu'il y a des moments moins forts, mais cette organisation tient jusqu'au bout. Après la rivalité entre la princesse et la reine, vient le tour de la musique instrumentale avec Ari Babakhânov et d'autres, introduisant le personnage suivant, Elyas Malaev. Sa voix est belle et son interprétation personnelle du maqâm Chapandâz-i Gulyâr est bienvenue après la voix des deux femmes. Le cas de Malâev révèle un clivage dans la transmission traditionnelle: on dit qu'il n'a pas appris la tradition du *maqâm* avec un maître ou par transmission orale, mais en écoutant les enregistrements des anciens, et qu'il s'est mis au *maqâm* surtout depuis qu'il vit aux USA. Néanmoins son interprétation est belle et nuancée comme il convient. Le concert s'enchaîne avec une présentation des instruments. Ces moments beaux et forts sont comme la conclusion d'un concert qui pourrait s'intituler « Maqâm ouzbek et tadjik ».

Le volume II de cette anthologie est moins captivant que le premier, quoique très intéressant. La plage 7 présente Arif Khân Hâtamov dans un genre oublié appelé *jurâ navâz*. C'est un genre vocal originaire de la vallée de Ferghana, qui demande deux voix rivalisant à l'unisson. Un chanteur est le maître, l'autre est l'élève. Il faut chanter comme un seul homme mais sans montrer que l'on rivalise: il est interdit de faire d'autres ornementations ou de produire des variantes; seules des petites nuances de timbre sont possibles, dans les limites de la ressemblance poussée jusqu'à l'imitation. Ce genre connu seulement des experts d'une autre époque est bienvenu dans cette anthologie.

Les deux chansons de Mastâne en plage 10 ressemblent aux mélodies ouïgoures par leur pentatonisme et leur mouvement serpentant, leur plastique naturelle et leur subtilité rythmique. Elles introduisent bien la séquence de *muqam* ouïgour, appartenant à une autre tradition classique remarquable et mal connue

de ces contrées. Les Ouïgours qui sont un des peuples les plus anciens de l'Asie Centrale, ont conservé beaucoup de rites musicaux et religieux avec chansons, danses et musique instrumentale. Leur vaste patrimoine musical comporte des genres dit populaires *(khalqi)* et un genre classique *(muqam)*. Deux petits joyaux en sont extraits, au charme typiquement ouïgour. Ensuite on découvre une variété provinciale du style de Boukhara: le *maqâm* de Darvâz, une petite tradition semi-classique du Sud du Tadjikistan qui est très mal connue. Pour une oreille centre-asiatique, ce style a quelque chose d'exotique et de magique: la mélodie descend avec des secondes augmentées caractéristiques des musiques tadjikes, afghanes ou persanes. La dernière pièce est marquée par le retour de la reine Barno Is'hakova, *a capella*, avec le seul accompagnement d'un tambourin, comme les chanteuses de l'ancien temps. Ce mariage entre le timbre de la voix et celui de la peau tendue nous ramène aux origines de la musique. On ne pouvait mieux conclure cette anthologie en forme de concert.

Il faut rendre hommage aussi à l'important texte de présentation qui a presque l'envergure d'une monographie et donne des aperçus sur la situation historique, politique et culturelle, sur la vie et la personnalité des musiciens, sur les instruments qui sont situés dans une perspective historique, sur les répertoires pour chaque musique donnée (origine, mode de performance, etc.). Le tout constitue un panorama très large qui, à ce jour, est le premier et le seul disponible en Occident. On se demande pourtant qui en est l'auteur, puisque le texte en allemand est signé par les deux auteurs, alors que le texte français est signé par Jean During et l'anglais par Ted Levin. Renseignements pris, il s'agit d'une erreur de l'éditeur, car le texte est l'oeuvre des deux. Compte tenu de la qualité de ce travail, sur le plan tant artistique que scientifique, on ne peut que souhaiter que ces deux collègues entreprennent d'autres travaux en commun sur d'autres régions d'Asie Centrale.

2. Monâjât Yultchieva

Revenons à Monâjât. Il fallait faire un disque avec cette chanteuse dont le nom est bien connu dans tout l'Ouzbékistan. Elle n'est pas seulement une étoile dans son pays, elle donne aussi l'image d'une jeune femme au charme rare, et d'une parfaite intégrité. Réunir toutes ces qualités n'est pas aisé en Ouzbékistan, car ce pays est très conservateur et dans tous les aspects de la vie, la femme a toujours la seconde place après l'homme. Cet ordre des choses est très pesant pour toute femme qui veut aborder les domaines de la culture, de la science, ou des arts.

A l'écoute, la première impression est celle d'une bonne anthologie musicale avec des chansons anciennes ou récentes, toutes d'un haut niveau esthétique. L'enregistrement a été fait à Tashkent dans de bonnes conditions, et reflète fidèlement l'art de Monâjât. Il est cependant plus difficile de consacrer un disque entièrement à une personnalité comme Monajât que de montrer le panorama d'une région, parce que le genre qu'elle chante est quelque peu limité: il s'agit

plus de *ghazal* que du *maqâm* au sens ouzbek. On ne pouvait présenter cet artiste en dehors de son répertoire qui, dans ce cas, est classique, strict et très délimité. S'agissant d'une collection de chansons *ghazal*, on peut s'attendre à ce que ce disque soit un peu monotone et peu varié. Chaque chanson ressemble à l'autre, avec la même structure émotionnelle. Le thème de l'amour est exprimé en termes très forts car il s'agit d'un amour sans réponse et, de plus, plutôt d'amour divin que d'amour humain. La passion et le désespoir constituant l'ethos par excellence de ce genre poétique. Par nature, la grande musique classique ouzbek est un art de connaisseurs qui n'est pas accessible à tout le monde. Il faut avoir une large culture pour l'apprécier car la thématique du *ghazal* est indissociable de la culture soufie. Tout le monde ne peut donc pas entrer dans cette musique; mais le talent de Monâjât en est la meilleure voie d'accès, surtout lorsqu'on la voit chanter: son charme et sa stature gracieuse, son côté femme et toujours jeune fille, sa voix puissante et chaude produisent une impression extraordinaire. Lorsqu'on parle de Monâjât, il faut dire un mot de Shavqat Mirzâev, le maestro que sa bonne étoile lui a fait rencontrer. (Il est dommage qu'il n'ait pas sa place en solo de *rabâb* dans un de ces disques.) Comme le professeur Higgins dans le Pygmalion de Bernard Shaw, Shavqat a transformé une fille du kolkhoze de coton en une star dont la gloire s'étend maintenant à l'Europe. A propos de la voix de Monâjât, le père de Shavqat, Mohammad Jân Mirzâev a dit: «c'est comme une colombe qui tournoie dans un tourbillon d'air chaud».

La perle de ce CD est sans doute la pièce appelée Monâjât. Elle la chante depuis quinze ans et elle a pris son nom d'artiste de cette chanson qui signifie «supplique», «confidence à Dieu». En Ouzbékistan, la vie a beaucoup changé depuis quelques années, mais cette chanson, à l'image de Monâjât Yultchieva et sa manière unique de la chanter, sont comme au-delà du temps. Cela commence dans les intonations de l'amour, avec des mots qui sont d'abord timides et qui finissent par éclater en déclaration de passion correspondant à la culmination mélodique *(awj)*. Les vagues mélodiques s'enchaînent dans un mouvement ascendant, mais après la culmination, le mouvement s'inverse et l'intensité de l'expression soulève les vagues comme une tempête. Cette chanson, qui à l'origine était une méditation instrumentale, fut présentée pour la première fois par Berta Davidova, il y a trente ou quarante ans et depuis elle est probablement la plus fameuse du répertoire classique. Monâjât la chante depuis longtemps et en collaboration avec Shavqat, elle lui a donné une forme plus mûre en développant l'ornementation à sa manière. Ici cependant, les connaisseurs trouveront peut-être qu'elle en fait trop, notamment à la fin de chaque vers, qu'elle marque par un long crescendo conclusif sur la partie mélismatique *hang*. Cette manière n'appartient pas au style de la musique ouzbek et l'on peut y soupçonner une influence de la musique occidentale. Par ailleurs, certaines des chansons de ce disque (3, 4,10,11) ne sont pas parfaitement adaptées à son registre, et commencent dans un registre trop bas pour elle, et pas assez puissant. On peut considérer qu'il est intéressant de commencer dans le grave pour s'étendre progressivement vers l'aigu et déployer toutes les possibilités de sa voix, mais on peut aussi trouver que Monâjât n'est pas avantagée dans ce registre peu féminin.

L'intention de ce CD était d'autant plus louable qu'il vise à présenter le Maqâm de Ferghana. Certaines pièces importantes étaient déjà enregistrées dans le disque «Asie Centrale» et, avec ce volume, les *maqâm* et *shobe* les plus importants de ce répertoire ont été présentés. Toutefois, en ce qui concerne la performance, il faut savoir qu'il existe une règle importante dans cette tradition selon laquelle les *shobe* doivent être chantés par le maître, tandis que les pièces secondaires (Mogholcha, Qashgarcha, Saqi Nâme, Ufar) doivent être chantés par un élève ou par un ensemble. L'image des Maqâm d'Asie Centrale, et particulièrement de Ferghana, est structurée par cette alternance des sections essentielles et secondaires. Monâjât Yultchieva ne peut donc présenter le Maqâm du Ferghana à elle toute seule; pour le faire il aurait fallu mettre à contribution beaucoup de chanteurs, avec des timbres de voix et des instruments différents. Malgré cela, il était important de saisir l'occasion de présenter cette artiste incomparable pour faire connaître cette grande tradition.

Quant au texte, il contient beaucoup d'informations utiles et inédites en Occident sur cette musique, ainsi que des éléments biographiques intéressants sur Monâjât, et on appréciera le fait que tous les poèmes aient été transcrits en ouzbek et traduits.

3. Les maîtres de *dotâr*

C'est la première publication qui présente de façon systématique des informations sur le *dotâr*, l'instrument le plus répandu en Asie Centrale sous des formes très variées. Les amateurs sont nombreux à en jouer, mais les maîtres de *dotâr* sont rares et ce disque nous permet d'en découvrir quelques-uns parmi les plus extraordinaires.

Les enregistrements couvrent une vaste aire géographique: Khorasan, Turkménistan, Ouzbékistan, Tadjikistan, mais un seul disque ne peut pas prendre en compte toutes les formes de *dotâr* comme le *tanbur* kurde, le *dombra* ouzbek et kazakh ou le *dotâr* ouïgour. On regrettera seulement qu'on n'ait pas rendu un hommage aux femmes d'Asie Centrale qui jouent de cet instrument dans certaines régions comme la vallée du Ferghana, le Turkestan chinois et le Khorasan; on aurait eu un exemple de l'art des femmes dans une région fortement islamisée.

Ce disque et livret comportent de nombreux points forts. Citons d'abord des références historiques qui sont trop rarement prises en compte par les ethnomusicologues de l'Asie Centrale. Sur la foi de textes anciens on apprend que le nom de cet instrument apparaît au XV^e^ siècle alors qu'on l'appelait *tanbur* auparavant. Ensuite, le *dotâr* est présenté en relation avec d'autres instruments à cordes dont l'origine est commune *(dombra, setâr,* etc.). Comme l'auteur est musicien, il prend en compte tous les aspects pratiques et techniques, et donne des informations organologiques précises, décrivant les possibilités acoustiques, comparant différents types d'instruments et leurs techniques de jeu très variées, etc. On se

demande si quelqu'un d'autre que Jean During aurait pu en faire une présentation aussi complète. A propos de la technique du *dotâr* ouzbek-tadjik, il aurait cependant pu faire une allusion aux ornements de la main gauche *(nâlesh, keshesh,* etc.) qui ont été répertoriés et sont bien connus de tous les musiciens. Il n'a pas non plus fait mention des travaux de Soleymân Takhalof sur le *dotâr* ouzbek-tadjik. (Citons aussi dans ce domaine les travaux plus récents, mais encore inédits, de Soltanali Khodâverdiev)

Enfin, ces enregistrements sont le fruit d'une collecte qui s'étend sur une période de quatorze ans, ce qui peut expliquer pourquoi les musiques sont si belles et les interprètes si remarquables. Il est évident que Jean During a choisi le meilleur dans une matière très riche, avec un goût très sûr.

Le premier air (Girya, « pleurs ») est très connu en Ouzbékistan-Tadjikistan. Interprété par un maître comme Abdurahim Hamidov, c'est un véritable chef d'oeuvre qui méritait sa place comme ouverture de ce disque. La plage 3 est une forme instrumentale du Maqâm de Darvâz au sud du Tadjikistan par Abdollâh Nazriev : son rythme brisé et ses modulations étranges donnent une aura de mystère à cette musique qui, malgré sa proximité avec les autres est toute différente et semble venir d'un autre monde. La plage 8 (du Khorâsân iranien) donne du *dotâr* une image très impressionnante avec son rythme galopant, sa technique et son timbre très brillants. L'air suivant a la particularité d'être un *zikr* (sur la formule *lâ ilâhâ illâ lâh)* mais sous une forme instrumentale. C'est un exemple unique dans le jeu du *dotâr* en général, car le *zikr* est toujours vocal. Son insertion dans ce CD tient peut être à cette particularité.

Comme dans le double CD «Asie Centrale», l'organisation dramatique de ce volume est remarquable : la présentation de tous les types de *dotâr* est pensée en tenant compte du registre et du timbre de chaque instrument : cordes en soie et en boyau, puis cordes en métal. On commence avec le registre grave, dépouillé et retenu du *dotâr* classique ouzbek-tadjik, puis le *dotâr* du Pamir, dont la voix est comme cassée et le registre, plus élevé, sert de transition pour aborder le *dotâr* du Khorâsan avec son timbre métallique et tendu, accompagnant une voix très claire et aiguë. La technique est ici toute différente et permet d'exprimer des sentiments très intenses, comme c'est le cas dans la pièce *zikr*. Après cela vient le *dotâr* turkmène au style subtil et à l'atmosphère toute différente : ici que la voix semble pleurer en même temps qu'elle chante, soutenue par la vièle *gijak*.

Ce disque est comme un bouquet des fleurs les plus variées, qu'on n'aurait jamais pensé pouvoir réunir de façon cohérente . Si cela est possible, c'est grâce à l'unité qui est donnée par le *dotâr* lui-même, simple luth à deux cordes, mais dont les formes d'expression, les timbres et les techniques sont si variées que l'on peut tout dire avec ces deux cordes. En bref, la qualité des informations, la beauté de la musique, ainsi que des photos, font de ce disque une anthologie exemplaire qui fait honneur à son auteur ainsi qu'à la collection et à son responsable.

4. Badakhshan

La musique du Badakhshan est parmi les plus mal connues de l'Asie Centrale, y compris par les musicologues spécialisés de cette aire culturelle. Elle est pourtant une des plus intéressantes en raison de ses spécificités, qui reflètent celles de la culture de cette région montagneuse du Tadjikistan et de l'Afghanistan. Cette langue musicale, avec ses rythmes, ses modes, ses timbres et ses couleurs, ne ressemble en rien à ce que l'on entend dans les régions voisines, sauf évidemment, dans une certaine mesure, au Tadjikistan. Ces particularités expliquent aussi que le Badakhshan soit devenu récemment une république indépendante.

La musique du Badakhshan a quelque chose de magique, de féerique, qui tient au timbre des voix, aux accords des instruments, aux gammes chromatiques, à l'aspect incantatoire des mélodies dont le tempo s'accélère progressivement tandis que l'espace se rétrécit. De nombreuses légendes orientales disent que les instruments ou les mélodies viennent des esprits ou des djinns. Ces mélodies, sans équivalent dans toute l'Asie, évoquent ce monde magique, cet autre plan de réalité qui est peut-être celui de la mystique ismaélienne à laquelle se rattachent les Tadjiks de ces régions.

Après la fascination que provoque la découverte de ces mélodies, on se tourne vers le livret pour trouver des informations inédites sur cette musique. Malheureusement la collection de l'Unesco se contente de courtes notices de cinq ou six pages, ce qui, pour une première approche, n'est pas suffisant. Quels sont les modes et les rythmes utilisés ? Que veulent dire les noms de genre comme *setâyesh, tombak suz, tchap suz,* etc.? On devra se contenter de ces noms sans explications comme dans quelque bref article de dictionnaire. On relève au passage une faute : *dardilik* pour *dargilik* et on se demande si le Wakhan chinois, où a été enregistré un quart du disque peut vraiment être considéré, culturellement du moins, comme faisant partie du Badakhshan, même si les cultures de ces deux régions sont très proches. La question reste ouverte, mais il est curieux que les photos de couvertures (choisies, paraît-il, sans consultation de l'auteur) représentent des Tadjiks de Chine, dont l'un est en veste Mao, et non pas des Badakhshanais. Une autre photo, plus intéressante et plus pertinente présente dans le livret un luthier et des instruments à différentes étapes de leur construction.

5. Pamir

Sur le plan documentaire le disque de Gabriella van den Berg et Jan van Belle est bien plus substantiel, avec un texte de quinze pages, de belles photos, une bibliographie, les transcriptions des textes, des explications analytiques, des cartes, etc. qui en font un document ethnomusicologique précieux. Il faut cependant reconnaître que la qualité musicale de ce travail n'est pas à la hauteur de son intérêt scientifique. Plusieurs plages du disque ne sont pas d'une grande valeur esthétique, et présentent simplement les aspects musicaux de la vie sociale. Ainsi, on s'étonne de trouver une chanson kirghiz dans cet ensemble, car cette musique et

cette culture n'a rien à voir avec celle des Tadjiks. La raison est simplement que des minorités kirghiz habitent les hauts pâturages du Pamir. Il y a bien sûr de beaux exemples comme les plages 7 et 8, mais du point de vue esthétique, l'ensemble est moins impressionnant que l'autre CD et ne reflète pas les profondes affinités avec le terrain qui caractérisent les réalisations de Jean During.

Aussi, pour conclure, il faut saluer le travail artistique et scientifique accompli par ce chercheur dans ce domaine. Durant des années, j'ai rencontré des collègues ethnomusicologues occidentaux qui avouaient être insensibles aux musiques classiques d'Asie Centrale. Cette opinion reposait notamment sur la rareté et la médiocrité des enregistrements disponibles. Grâce à ces brillantes anthologies, je crois que désormais il n'est plus possible de rester indifférent à l'écoute de ces musiques. Il reste à espérer que Jean During et d'autres poursuivront des collectes et des recherches dans cette aire encore mal connue.

Razia Sultanova

Deux disques de musique de luths d'Afghanistan

Afghanistan. Le rubâb de Hérat. Mohammad Rahim Khushnawaz. Enregistrements (1974) et notice de John Baily. 1 CD AIMP XXV (70'17), VDE 699, 1993.

Afghanistan. Rubâb et Dutâr. Enregistrements: Radio France (1995); notice de John Baily. 1 CD OCORA C560080 (77'55), 1995.

La parution rapprochée de ces deux disques, à moins de deux ans d'intervalle, est à remarquer pour trois raisons. Tout d'abord, ils présentent des aspects de la musique de Hérat, important et ancien centre culturel du Khorassan afghan, situé non loin de la frontière persane. D'autre part, le même musicien, Mohammad Rahim Khushnawaz, figure dans les deux publications. Enfin, celles-ci ont été réalisées toutes deux sous la responsabilité scientifique de John Baily. Ce dernier est un spécialiste de la musique de Hérat où, depuis 1973, il a fait de fréquents et parfois longs terrains. Après deux articles, il a publié un ouvrage important sur cette musique (*Music of Afghanistan: Professional Musicians in the City of Herat* [avec deux cassettes audio]. Cambridge: Cambridge University Press, 1988); de plus, il est lui-même un praticien talentueux de ce répertoire.

Le premier disque, *Afghanistan. Le rubâb de Hérat,* est intégralement consacré à Ustad («maître») Mohammad Rahim Khushnawaz, héritier d'une famille de musiciens professionnels depuis plusieurs générations et lui-même artiste de premier plan. Le *rubâb*, considéré par les Afghans comme leur instrument emblématique, est un luth échancré, monté avec trois cordes mélodiques en boyau ou en nylon, deux cordes bourdons, et une quinzaine de cordes sympathiques. La notice apporte des précisions sur la spécificité du *rubâb* de Hérat.

cette culture n'a rien à voir avec celle des Tadjiks. La raison est simplement que des minorités kirghiz habitent les hauts pâturages du Pamir. Il y a bien sûr de beaux exemples comme les plages 7 et 8, mais du point de vue esthétique, l'ensemble est moins impressionnant que l'autre CD et ne reflète pas les profondes affinités avec le terrain qui caractérisent les réalisations de Jean During.

Aussi, pour conclure, il faut saluer le travail artistique et scientifique accompli par ce chercheur dans ce domaine. Durant des années, j'ai rencontré des collègues ethnomusicologues occidentaux qui avouaient être insensibles aux musiques classiques d'Asie Centrale. Cette opinion reposait notamment sur la rareté et la médiocrité des enregistrements disponibles. Grâce à ces brillantes anthologies, je crois que désormais il n'est plus possible de rester indifférent à l'écoute de ces musiques. Il reste à espérer que Jean During et d'autres poursuivront des collectes et des recherches dans cette aire encore mal connue.

Razia Sultanova

Deux disques de musique de luths d'Afghanistan

Afghanistan. Le rubâb de Hérat. Mohammad Rahim Khushnawaz. Enregistrements (1974) et notice de John Baily. 1 CD AIMP XXV (70'17), VDE 699, 1993.

Afghanistan. Rubâb et Dutâr. Enregistrements: Radio France (1995); notice de John Baily. 1 CD OCORA C560080 (77'55), 1995.

La parution rapprochée de ces deux disques, à moins de deux ans d'intervalle, est à remarquer pour trois raisons. Tout d'abord, ils présentent des aspects de la musique de Hérat, important et ancien centre culturel du Khorassan afghan, situé non loin de la frontière persane. D'autre part, le même musicien, Mohammad Rahim Khushnawaz, figure dans les deux publications. Enfin, celles-ci ont été réalisées toutes deux sous la responsabilité scientifique de John Baily. Ce dernier est un spécialiste de la musique de Hérat où, depuis 1973, il a fait de fréquents et parfois longs terrains. Après deux articles, il a publié un ouvrage important sur cette musique (*Music of Afghanistan: Professional Musicians in the City of Herat* [avec deux cassettes audio]. Cambridge: Cambridge University Press, 1988); de plus, il est lui-même un praticien talentueux de ce répertoire.

Le premier disque, *Afghanistan. Le rubâb de Hérat,* est intégralement consacré à Ustad («maître») Mohammad Rahim Khushnawaz, héritier d'une famille de musiciens professionnels depuis plusieurs générations et lui-même artiste de premier plan. Le *rubâb*, considéré par les Afghans comme leur instrument emblématique, est un luth échancré, monté avec trois cordes mélodiques en boyau ou en nylon, deux cordes bourdons, et une quinzaine de cordes sympathiques. La notice apporte des précisions sur la spécificité du *rubâb* de Hérat.

Mohammad Rahim Khushnawaz présente ici deux facettes de son répertoire : la musique traditionnelle de Hérat (qui, tout en puisant aux sources de la musique populaire de la région, se rapproche de la musique d'art persane) et la musique instrumentale classique de Kaboul (assez fortement influencée par la musique savante hindoustanie) .

Les onze premières pièces du disque appartiennent au premier style qui, à l'origine, était pratiqué sur le *dutâr* hérati, un luth à long manche et à deux cordes. Les huit premières d'entre elles sont jouées en solo, les trois suivantes sont accompagnées aux *tabla* (le couple de tambours indien). Une seule pièce appartient à un répertoire spécifiquement instrumental, les autres sont des mélodies de chansons de diverses natures (chant soufi, chants de mariage, épopée populaire...). La pièce 9, qui dure plus de treize minutes, est un excellent « pot-pourri » composé par Mohammad Rahim. Les deux dernières pièces, d'une durée de dix minutes chacune, représentent le style dit «*klâsik*», venu de Kaboul – et, au delà, de l'Inde du Nord.

Par rapport à la musique des professionnels que l'on peut (ou du moins que l'on pouvait) entendre *in situ* (dans les maisons de thé et les mariages, ou même dans les salles de concert), on peut regretter l'absence de l'*armunia* (petit harmonium indien portatif à soufflerie manuelle), et, bien entendu, celle du chant, tous deux éléments omniprésents dans la pratique usuelle de cette musique. En effet, les enregistrements ont été faits à Hérat, certes, mais hors situation, dans une chambre d'hôtel. Précisons toutefois que les pièces instrumentales seules, notamment les morceaux dénommés *naghme-ye kashâl* et les sections instrumentales, plus ou moins longuement développées entre les parties chantées, figurent dans les situations de jeu normales.

Cette légère réserve mise à part, Mohammad Rahim est sans conteste un très grand musicien, et tout amateur de bonne musique trouvera amplement son bonheur à l'audition de ce disque. Ajoutons que la notice, excellente, nous renseignant sur la ville et les gens de Hérat, les différents répertoires, le *rubâb,* le musicien, et donnant une analyse parfois détaillée de chaque pièce, enrichit encore cette publication.

Le second disque, *Afghanistan. Rubâb et Dutâr*, diffère du précédent par la présence du *dutâr* à quatorze cordes de Hérat. Cet instrument, de conception récente, est un luth à manche long, muni d'une seule corde mélodique métallique, de bourdons et de cordes sympathiques.

Les deux musiciens, tous deux professionnels – bien que Mohammad Rahim, plus érudit, le soit de tradition familiale alors que Gada Mohammad vient du monde des amateurs – jouent ensemble depuis de nombreuses années. Instrumentistes et instruments se complètent très heureusement, le timbre métallique du *dutâr*, accordé une octave plus haut, contrastant avec celui, plus rond, du *rubâb*.

Les pièces jouées ici appartiennent aux deux répertoires, dénommés ici musique locale de Hérat et musique savante de Kaboul, présentés sur l'autre disque. Elles sont toutes accompagnées par les *tabla*. Les quatre premières sont

consacrées au style de Hérat, deux pour les deux luths, les deux autres pour chacun de ces instruments. Les cinq suivantes sont du style «*klâsik*» de Kaboul, deux par le *rubâb* seul, une par le *dutâr* seul, encadrées par deux morceaux dans lesquels figurent les deux instruments.

Les enregistrements ont été faits dans un studio de Radio France au lendemain d'un très beau concert que les amateurs attendaient depuis des années, donné au Théâtre de la Ville à Paris en février 1995. Les quelques invités venus assister à la séance pour encourager les artistes, n'apportent toutefois pas à l'enregistrement le même charme que les interventions des deux canaris soutenant celle de l'autre disque (plages 9 à 12). La notice, bien que moins complète que celle du premier disque (8 pages contre 14 de texte en français), est solide. Ce disque, qui offre évidemment une plus grande variété de timbres que l'autre, enrichit grandement notre appréhension de la musique de Hérat.

Signalons que ces deux publications appliquent fort bien l'une des recommandations formulées ici même par Jean During concernant la publication de musiques traditionnelles: le réalisateur du disque doit avoir «outre une oreille d'artiste, une profonde connaissance du répertoire et surtout une longue fréquentation des musiciens, afin de choisir les meilleurs...» (*Cahiers de musiques traditionnelles* 5, 1992: 313).

Il nous reste à exprimer le souhait que John Baily trouvera dans ses archives matière à faire un autre disque avec ces deux artistes, accompagnés cette fois du groupe complet (chanteur, *armunia*, voire d'autre(s) luths) et jouant cette musique, *live*, dans un mariage hérati.

Pribislav Pitoëff

OUVRAGES REÇUS

Les ouvrages figurant ci-dessous ont été reçu par la Rédaction et n'ont pour l'instant pas pu faire l'objet d'un compte rendu.

Raymond AMMANN: ***Les danses kanak, une introduction.*** *Description, classification et analyse.* Photographies de David BECKER. Nouméa: Agence de Développement de la Culture Kanak, 1994. 72 p., illustrations couleurs et noir/blanc, transcriptions.

Pierre BEC: ***La cornemuse, sens et histoire de ses désignations.*** Collection Isatis, Cahiers d'ethnomusicologie régionale 4. Toulouse: Conservatoire occitan, 1996. 192 p., index, illustrations noir et blanc.

Franck BERGEROT: ***Miles Davis. Introduction à l'écoute du jazz moderne.*** Paris: Seuil, 1996. 192 p.

Yves DEFRANCE: ***Musiques traditionnelles de Bretagne. 1. Sonnoux et sonerien. Skol Vreizh 35.*** Montroules/Morlaix: Skol Vreizh (L'École bretonne), 1996. 84 p., photos couleurs et noir et blanc.

Françoise GRÜND et Chérf KHAZNADAR: ***Atlas de l'imaginaire.*** Avec la collaboraton de Pierre BOIS et Bernard PINIAU; préfacce de Jean DUVIGNAUD. ParIs: Maison des Cultures du Monde/Lausanne: Favre, 1996. 208 p., illustrations couleurs et noir/blanc.

Pascal GUINOT: ***Musiques orientales et flamenco. Leur origine commune et leurs influences sur les musiques occidentales.*** Retonfey (France): Musea, 1996. 50 p.

Djamila HENNI-CHEBRA et Christian POCHÉ (sous la direction de): ***Les danses dans le monde arabe, ou l'héritage des almées.*** Paris: L'Harmattan, 1996. 169 p., photos noir et blanc.

Isabelle LEYMARIE: ***Du tango au reggae. Musiques noires d'Amérique latine et des Caraïbes.*** Paris: Flamarion, 1996. 330 p.

Isabelle LEYMARIE: ***Musiques caraïbes.*** Paris: Cité de la musique / Arles: Actes Sud, 1996. Collection Musiques du monde. 176 p., accompagné d'un CD.

Raymond MESPLE: ***Hymnologie protestante et acculturation musicale à Tahiti et en Imerina (Madagascar).*** Thèse de Doctorat (dir. Paul Ottino et Monique Desroches). Université de la Réunion: Faculté des lettres et sciences humaines, Centre d'anthropologie généralisée, 1995. 266 p. + 68 p. d'exemples musicaux, cassette audio.

Nadopasaka. La musique de l'Inde du Sud: l'une des « musiques du monde ». *Mélanges en hommage à Nageswara Rao.* Paris: Institut de musique carnatique, 1995. 145 p.

Helio OROVIO: ***El Bolero Latino.*** La Habana: Letras Cubanas, 1995. 121 p.

Goffredo PLASTINO: ***I suoni, la memoria, i segni.*** Soveria Mannelli (Catanzaro, Italia): Rubbettino Editore, 1995. 425 p., croquis, photos noir et blanc.

Gilbert ROUGET: ***Un roi africain et sa musique de cour.*** Paris: CNRS Éditions, 1996. 392 p., photos couleurs et noir et blanc, transcriptions musicales, accompagné de deux CD.

Louis SARNO: ***Bayaka. The extraordinary music of the Babenzélé Pygmies.*** Roslyn, New York: Ellipsis Art, 1995. 94 p., photos couleurs, accompagné d'un CD.

Marcello SORCE KELLER: ***Musica e sociologia. Una breve storia.*** Milano: Casa Ricordi, 1996. 161 p.

Frank TENAILLE et François BENSIGNOR (ouvrage collectif coordonné par): ***Sans visa. Le guide des musiques de l'espace francophone et du monde.*** 12000 adresses. Artistes/Lieux/Médias/Institutions. Paris: Zone franche, 1995. 700 p., photos noir et blanc, index.

Ghjermana de ZERBI et Mighele RAFFAELLI: ***Antulugia di u cantu nustrale.*** Édition bilingue corse-français, préface de Iannis XENAKIS. Ajaccio: La Marge, 1993 et 1995. 2 vols., 260 p. et 310 p., textes poétiques et transcriptions musicales. Accompagnés chacun d'un CD.

AUTEURS

Philippe ALBÈRA a fait des études de musique au Conservatoire de Genève et de musicologie à Paris VIII. Enseignement au Conservatoire Populaire de Musique de Genève. Création des concerts Contrechamps en 1976, puis de l'Ensemble Contrechamps en 1980. Fondateur et rédacteur de la revue Contrechamps depuis 1983 (publication de seize numéros thématiques sur la musique du XX^{e} siècle). Création en 1991 des Éditions Contrechamps (huit livres parus à ce jour). Directeur artistique de la Salle Patiño à Genève depuis 1983. Responsable du Festival de musique contemporaine Archipel à Genève (1991-1993). Collaboration au programme musical de France-Culture. Membre de la commission de programmation de l'Orchestre de la Suisse Romande. Conseiller au Festival d'Automne à Paris depuis 1988. Éditeur de textes de compositeurs, et auteur de nombreux textes sur la musique du XX^{e} siècle (Schoenberg, Berio, Zimmermann, Ives, Ferneyhough, Nono, Holliger, Kurtág, etc.).

Jacques ARPIN travaille actuellement à une recherche appliquée sur les apprentissages culturels du corps en anthropologie du théâtre avec des applications dans les situations que l'on rencontre en migration et santé. Il a suivi plusieurs formations professionnelles, commençant par la médecine et la chirurgie, à l'Université de Genève et à celle de McGill, à Montreal. Puis, il s'est orienté vers une spécialisation en psychiatrie. Il entreprend par la suite une formation en anthropologie culturelle et en sociologie, d'abord sur le terrain à Bahia au Brésil, puis à Tulane University, à la Nouvelle Orléans. En 1985, il met sur pied la première consultation de psychiatrie transculturelle en Suisse, tout en terminant son doctorat en anthropologie. En 1988, il entame un travail de recherche dans le cadre de l'International School of Theatre Anthropology (ISTA), créée par Eugenio Barba et avec des chercheurs tels que Jerzy Grotowski, Richard Schechner et des metteurs en scène européens et sud américains particulièrement intéressés à la question du déplacement. Un livre sur les relations entre la performance et la migration et les applications dans les situations de traumatismes migratoires est en voie de publication aux Etats-Unis.

Laurent AUBERT a une formation d'ethnomusicologue et de musicien. Il est le fondateur et l'actuel directeur des Ateliers d'ethnomusicologie ; il est également conservateur au Musée d'ethnographie de Genève, où il s'occupe des collections

d'instruments de musique et des Archives internationales de musique populaire (AIMP). Après des recherches de terrain, notamment en Inde et au Népal, il a travaillé à une réévaluation de l'œuvre de Constantin Brăiloiu. Ses préoccupations actuelles concernent essentiellement la problématique des musiques en migration, à laquelle il contribue par l'organisation de manifestations (concerts, festivals, colloques, stages...) et par une action de soutien aux musiciens résidant en région genevoise. Il est l'auteur de plusieurs publications (livres, articles, CD) touchant à ces différents domaines et collabore régulièrement au mensuel *Le Monde de la Musique*.

Pierre-Alain BAUD, né en 1957 sur les rives du Léman, a toujours été séduit par le dialogue avec les cultures, les attitudes et les sonorités extra-européennes. Chercheur en communication, et promoteur culturel Nord-Sud, il a vécu quelques sept années en Asie du Sud et Amérique Latine. Il est titulaire d'un doctorat en communication de l'Université de Grenoble, préparé en collaboration avec l'Université Autonome Métropolitaine de Xochimilco, à Mexico. Sa thèse – sur la danse comme enjeu de pouvoir au Mexique – a été récemment publiée aux éditions L'Harmattan, à Paris. Au cours de ces dernières années, il a régulièrement accompagné dans leurs tournées internationales les musiciens orientaux qui se présentent au Théâtre de la Ville de Paris, notamment Nusrat Fateh Ali Khan. Il centre désormais ses investigations sur le devenir des arts du spectacle vivant, expressions privilégiées des cultures et mystiques populaires, dans un contexte toujours plus marqué par les industries culturelles transnationales.

Luc CHARLES-DOMINIQUE, né en 1955, entre en 1977 comme musicien et chercheur au Conservatoire Occitan de Toulouse, dont il est depuis 1985 le directeur musical. Concepteur et directeur musical de la collection discographique anthologique « Musiques et voix traditionnelles aujourd'hui », rédacteur en chef de la revue de musique traditionnelle *Pastel*, auteur de plusieurs ouvrages sur la musique traditionnelle occitane, il mène depuis de nombreuses années une recherche plus spécifique en anthropologie musicale historique, tout d'abord sur l'histoire de la corporation des ménétriers de Toulouse (Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales), puis plus largement sur *Les Ménétriers français sous l'Ancien Régime* (ouvrage qu'il publie chez Klincksieck en 1994), et sur la symbolique sociale et religieuse des instruments de musique en France, du Moyen-Age à la fin de l'Ancien Régime. Il est par ailleurs chargé de cours en ethnomusicologie dans les Universités de Toulouse-le-Mirail et de Nice-Sophia-Antipolis.

Peter COOKE est professeur honoraire à l'université d'Edimbourg. Depuis 1969 il poursuit ses recherches sur la musique écossaise et enseigne l'ethnomusicologie à l'Ecole des études écossaises ainsi qu'à la Faculté de musique. Il commença ses recherches sur la musique ougandaise dans les années soixante lorsqu'il fut chargé de diriger les travaux du Département de musique à l'Ecole

normale nationale, près de Kampala, devenue aujourd'hui l'Institut des sciences de l'éducation. Depuis 1987, il retourne souvent en Ouganda pour poursuivre ses recherches sur les traditions de l'ancienne musique de Cour et la pratique musicale dans les campagnes. Il s'intéresse en particulier aux relations qui existent entre les chants et leurs transformations instrumentales.

Jean-Pierre ESTIVAL, 38 ans, est inspecteur chargé des musiques traditionnelles à la Direction de la Musique et de la Danse (Ministère de la Culture, France). Après des études de mathématiques/informatique, et des études musicales de contrebasse, il a étudié l'ethnomusicologie en consacrant sa thèse aux musiques amérindiennes d'Amazonie brésilienne (terrain chez les Asurini et les Arara, en 1987, 1989/1990) avec une problématique liée au formalisme et aux sciences cognitives. Il a également effectué de courtes missions ethnomusicologiques au Mexique et au Paraguay. Il a enseigné l'informatique appliquée à l'ethnologie et à l'ethnomusicologie à l'Université Paris X (1987-1990). Il a entamé des recherches à Cuba, sur les musiques afrocubaines, en 1995.

Giovanni GIURIATI, docteur en ethnomusicologie, est chercheur au Département d'études glottoanthropologiques et musicales de l'Université de Rome «La Sapienza». Il a mené des recherches sur la musique populaire instrumentale dans le Sud de l'Italie, et sur la musique traditionnelle khmère au Cambodge et parmi les communautés de réfugiés; il s'intéresse également à l'analyse sonore assistée par ordinateur. Il est actuellement membre du comité scientifique des Archives d'ethnomusicologie de l'Académie nationale de Santa Cecilia (Rome) et de l'Institut interculturel de musicologie comparée (Venise).

Sam KASULE est diplômé du Département de musique, danse et théâtre de l'université Makerere. En 1984, il poursuit ses études en Angleterre où il obtint son doctorat à l'université de Leeds. Depuis 1993, il enseigne la littérature et poursuit ses recherches sur la culture populaire africaine à l'université de Derby, en Angleterre. Avant de quitter l'Ouganda, il s'occupait de théâtre musical à Kampala et dans ses environs.

Henri LECOMTE a (ou a eu) des activités diverses dans le domaine des musiques traditionnelles (animations scolaires, radio, presse écrite, télévision, édition de disques compacts).

Vincent DEHOUX, né en 1953, travaille en Afrique depuis 1976. Il a consacré ses publications à deux thèmes de recherche: d'une part, pour ce qui concerne la République Centrafricaine, l'étude de la systématique musicale correspondant à la pratique des instruments polyphoniques tels que la sanza et le xylophone; d'autre part, pour ce qui concerne les Tenda du Sénégal oriental, la pratique musicale à l'intérieur d'un système social de classes d'âge. Il a été conseiller musicologique de Peter Brook pour sa version du Mahabharata et,

depuis 1990, participe à l'enseignement des recherches menées au Brésil sur les musiques traditionnelles d'origine africaine. Vincent Dehoux est Président de la Société française d'ethnomusicologie (SFE) et Chargé de recherche au Centre national de la recherche scientifique (CNRS, Paris).

Denis-Constant MARTIN, sociologue, est directeur de recherches au Centre d'études et de recherches internationales de la Fondation nationale des sciences politiques, ainsi que commentateur musical pour plusieurs organes de presse. Depuis plusieurs années, il a centré son travail sur l'étude des rapports entre culture et politique et s'est intéressé aux musiques et aux fêtes populaires (notamment des Antilles et d'Afrique du Sud). Outre des textes politologiques, il a publié deux ouvrages de sociologie musicale : *Aux sources du reggae, musique, société et politique en Jamaïque*, Marseille, Parenthèse, 1982 (rééditions 1986 et 1993) et *L'Amérique de Mingus, musique et politique, les «Fables of Faubus» de Charles Mingus*, Paris, P.O.L., 1991 (avec Didier Levallet).

Rosalía MARTINEZ est ethnomusicologue, spécialiste du monde andin. Après avoir été compositeur et interprète de musique latino-américaine pendant quinze ans,elle a soutenu une thèse en ethnomusicologie à l'Université de Paris X-Nanterre. Ses recherches concernent divers aspects des musiques andines (esthétique du son, organologie, processus de transformation et de métissage), mais elle s'intéresse particulièrement aux rapports entre musique et conception du monde. Maître de Conférences, elle enseigne l'ethnomusicologie à l'Université de Saint-Denis – Paris VIII, et appartient à l'UMR 9957 «Laboratoire d'ethnomusicologie» du CNRS. Elle a publié plusieurs articles et un CD sur les musiques des groupes quechua de Sucre (Bolivie).

Trevor WIGGINS, après avoir longtemps étudié la musique ouest-africaine, enseigne la musique au Dartington College of Arts, au Royaume-Uni. Il joue de la flûte *atenteben*, du xylophone *gyil* et du tambour et a publié de nombreux ouvrages se rapportant à ses recherches sur la musique et la pédagogie musicale. En 1994-1995, grâce à une bourse octroyée par le Dartington College et l'Elmgrant Trust, il séjourna pendant dix mois au Ghana pour étudier sur le terrain la musique de divertissement du peuple Dagari, basé à Nandom. Un CD réunissant ses enregistrements vient d'être publié par Pan (*Bewaare: They are coming*. Pan 2052CD).

Vincent ZANETTI est né en 1965 en Valais (Suisse). Parallèlement à des études d'histoire et de philosophie à l'université de Genève, il a effectué un apprentissage traditionnel de différents intruments de percussions mandingues auprès de quelques-uns des plus grands batteurs maliens, guinéens, ivoiriens et sénégalais actuels. Musicien de scène et de studio, membre de l'ensemble du *jembefola* Soungalo Coulibaly depuis 1993, il a fondé en 1992 une compagnie métisse de ballet en collaboration avec le ballet national du Sénégal. En 1995, il est engagé par la Radio Suisse Romande-Espace 2 en tant que producteur d'une émission d'initiation aux musiques traditionnelles.

AIMP

Archives internationales de musique populaire

Les AIMP ont été fondées en 1944 par Constantin Brăiloiu au Musée d'ethnographie de Genève. Elles sont dédiées à la collecte, à l'archivage et à la diffusion de documents sonores à caractère ethnomusicologique. Depuis 1984 sous la direction de Laurent Aubert, elles publient des disques, microsillons puis compacts, en collaboration avec la maison suisse VDE-Gallo, et occasionnellement avec d'autres labels.

AMÉRIQUE DU SUD

BRÉSIL CENTRAL
Chants et danses des Indiens Kaiapó
Auteurs: Gustaaf Verswijver, René Fuerst
2 CD AIMP XIV-XV/VDE 554-555

BRÉSIL
Enauené-Naué et Nhambiquara du Mato Grosso
Auteur: Luis Fernandez
1 CD AIMP XLIII/VDE 875

BOLIVIE
Charangos et guitarrillas du Norte Potosí
Auteur: Florindo Alvis
1 CD AIMP XLI/VDE 871

EUROPE

SUISSE
Musique populaire suisse, collection Constantin Brăiloiu
Auteurs: Laurent Aubert, Brigitte Bachmann-Geiser, Pietro Bianchi, Christine Burckhardt-Seebass
2 LP AIMP VII-VIII/VDE 477-478

ITALIE
Mesoraca. Vie musicale d'un village en Calabre
Auteur: Antonello Ricci
1 CD AIMP XLII/VDE 872

GRECE
Chansons et danses populaires, collection Samuel Baud-Bovy
Auteurs: Samuel Baud-Bovy, Lambros Liavas
1 CD AIMP XII/VDE 552

ROUMANIE
Musique de villages, collection Constantin Brăiloiu
Auteurs: Constantin Brailoiu, Speranţa Rădulescu, Laurent Aubert
3 CD AIMP IX-XI/VDE 487-489

ROUMANIE
Musique des Tsiganes de Valachie
Auteurs: Speranţa Rădulescu, Laurent Aubert
1 CD AIMP/Ocora C 559036

RUSSIE
Pesen Zemli, Chants polyphoniques de mariage
Auteur: Ekaterina Dorokhova
1 CD AIMP XXXVIII/VDE 837

POLOGNE
Chansons et danses populaires
Auteur: Anna Czekanowska
1 CD AIMP XXIX/VDE 757

BOSNIE
Chants des derviches de Sarajevo
Auteur: Laurent Aubert
1 CD AIMP LII/VDE 927

AFRIQUE

MAROC
Musique classique andalouse de Fès, Ustad Massano Tazi
Auteur: Marc Loopuyt
1 CD AIMP/Ocora C 559035

BÉNIN
Rythmes et chants pour les vodun
Auteur: François Borel
1 CD AIMP XVIII/VDE 612

ZAÏRE
La musique des Nande
Auteur: Serena Facci
1 CD AIMP XXIII/VDE 652

CENTRAFRIQUE
Musiques pour sanza en pays Gbaya
Auteur: Vincent Dehoux
1 CD AIMP XXVII/VDE 755

AFRIQUE DU SUD
Le chant des femmes Xhosa
Auteur: David Dargie
1 CD AIMP XLIV/VDE 879

MADAGASCAR
Musique Antanosy
Auteur: Victor Randrianary
1 CD AIMP IL/VDE 924

OUGANDA
Musique villageoise du Busoga
Auteur: Peter Cooke
1 CD AIMP L/VDE 925

SÉNÉGAL
Le saoruba de Casamance
Auteur: Vincent Zanetti
1 CD AIMP LI/VDE 926

ASIE OCCIDENTALE

TURQUIE
L'art du tanbur ottoman
Auteur: Kudsi Erguner
1 CD AIMP XVI/VDE 586

TURQUIE
Cérémonie des derviches Kadiri
Auteur: Kudsi Erguner
1 CD AIMP XVII/VDE 587

TURQUIE
Musiques villageoises d'Anatolie
Auteur: Wolf Dietrich
1 CD AIMP XXXV/VDE 797

ANTHOLOGIE MUSICALE DE LA PÉNINSULE ARABIQUE
Auteur: Simon Jargy
4 CD AIMP XXX-XXXIII/VDE 780-783

ASIE INTÉRIEURE

NÉPAL
Musique de fête chez les Newar
Auteur: Laurent Aubert
1 CD AIMP XIII/VDE 553

AFGHANISTAN
Le rubâb de Hérat, Mohammad Rahim Khushnawaz
Auteur: John Baily
1 CD AIMP XXV/VDE 699

AZERBAIDJAN
Musique et chants des âshiq
Auteur: Jean During
1 CD AIMP XIX/VDE 613

ASIE CENTRALE
Les maître du dotâr
Auteur: Jean During
1 CD AIMP XXVI/VDE 735

TURKMENISTAN
La musique des bakhshy
Auteur: Slawomira Zeranska-Kominek
1 CD AIMP XXII/VDE 651

KAZAKHSTAN
Musique d'Almatï
Auteurs: Baldyrgan Bayqadamova, Wolf Dietrich, Mark Kirchner
1 CD AIMP XLVI/VDE 910

TURKESTAN CHINOIS/XINJIANG
Musiques ouïgoures
Auteur: Sabine Trebinjac
2 CD AIMP/Ocora C 559092-93

ASIE DU SUD ET DU SUD-EST

INDE CENTRALE
Traditions musicales des Gond
Auteur: Jan Van Alphen
1 CD AIMP XX/VDE 618

INDE
Tabla Solo – Hommage à Latif Ahmed Khan
Auteur: Bruno Caillat
1 CD AIMP XLV/VDE 909

CAMBODGE
Musiques de l'exil
Auteurs: Jean-Daniel Bloesch, Giovanni Giuriati
1 CD AIMP XXIV/VDE 698

ASIE ORIENTALE

CHINE
Traditions populaires instrumentales
Auteur: Stephen Jones
2 CD AIMP XXXVI-XXXVII/VDE 822-823

CHINE
Musique des marionnettes de Quanzhou
Auteur: François Picard
1 CD AIMP XLVII/VDE 911

CORÉE
Chants rituels de l'île de Chindo
Auteur: Keith Howard
1 CD AIMP XXVIII/VDE 756

JAPON
L'épopée des Heike. Junko Ueda, satsuma biwa
Auteurs: Toshirô Kido, Junko Ueda
1 CD AIMP XXI/VDE 650

OCÉANIE

VANUATU (Nouvelles Hébrides).
Singsing-Danis Kastom
Auteur: Peter Crowe
1 CD AIMP XXXIV/VDE 796

NOUVELLE-CALÉDONIE
Danses et musiques Kanak
Auteur: Raymond Ammann
1 CD AIMP XLVIII/VDE 923

ANTHOLOGIES

COLLECTION UNIVERSELLE DE MUSIQUE POPULAIRE
Auteurs: Constantin Brăiloiu, Ernest Ansermet, Laurent Aubert, Jean-Jacques Nattiez
6 LP AIMP I-VI/VDE 425-430

MUSIQUE À LA CROISÉE DES CULTURES
Auteur: Laurent Aubert
2 CD AIMP XXXIX-XL/VDE 828-829

COMMANDES

Ces disques peuvent être commandés à l'adresse suivante au moyen du bon de commande ci-contre (LP: 24 FS, CD: 30 FS, double CD: 50 FS + port):

AIMP – Musée d'ethnographie
65-67, boulevard Carl-Vogt CH-1211 Genève 25
Tél.: [+4122] 418 45 50 Fax: [+4122] 418 45 51

BON DE COMMANDE

Je commande les CDs indiquées ci-dessous et en paierai le montant dès réception.

Nom, prénom

Institution

Adresse

Pays,lieu

Date, signature

Contribuez à faire connaître les Cahiers de musiques traditionnelles

LISTE DE PERSONNES ET D'INSTITUTIONS

susceptibles de s'intéresser aux CAHIERS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES*

Nom, prénom et adresse complète

Cette page peut être détachée ou photocopiée et renvoyée ou faxée aux CAHIERS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES à l'adresse suivante :

Ateliers d'ethnomusicologie
Case postale 318
CH-1211 Genève 25 (Suisse)
Fax +4122 731 48 60

** Nous nous assurerons que ces personnes et institutions ne figurent pas déjà parmi les abonnés.*

COLLECTION CNRS-MUSÉE DE L'HOMME

Co-édition CNRS, Muséum National d'Histoire Naturelle, Le Chant du Monde

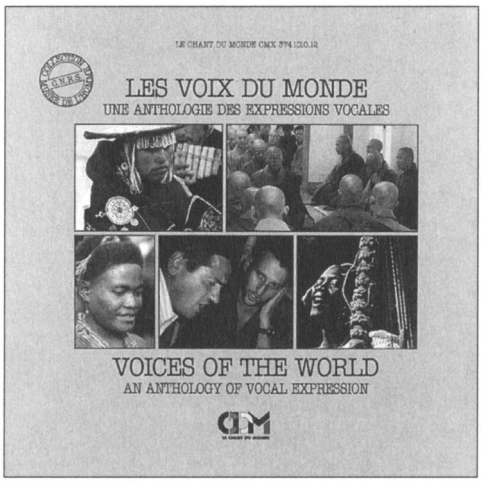
publiée sous la direction de Hugo Zemp
par l'UMR 9957 du CNRS («Laboratoire d'ethnomusicologie»), Musée de l'Homme

---

DERNIÈRES PARUTIONS :

Indonésie, Toraja. Funérailles et fêtes de fécondité
Enreg./texte de Dana Rappoport. 1 CD, 49 pages, 2 schémas, 5 photos.
Le Chant du Monde CNR 2741004.

République Centrafricaine. Musiques des anciennes cours banda
Enreg./texte de Eric de Dampierre et Marc Chemilier. 1 CD, 128 pages,
6 transcriptions, 13 illustrations. Le Chant du Monde CNR 274109.
Publié avec le concours de la Société Française d'Ethnomusicologie.



Le Chant du Monde CMX 3741010.12

Faisant suite au disque « Instruments de musique du monde » (LDX 274675), cette anthologie offre un large éventail d'expressions vocales couvrant un grand nombre de cultures musicales de tradition orale. Pour la première fois, des ethnomusicologues proposent une typologie à partir du fonctionnement de l'appareil phonatoire et de l'image du son produit, en regroupant les exemples musicaux en fonction de leurs parentés articulatoires ou acoustiques.

En 3 CD, 108 exemples musicaux provenant de 56 pays des cinq continents.
Livre de 190 pages (bilingue français-anglais), 20 spectrogrammes et schémas.
Avec la collaboration de 25 ethnomusicologues.

Conception générale et réalisation:
Gilles Léothaud, Bernard Lortat-Jacob, Hugo Zemp,
avec Trân Quang Hai et Jean Schwarz.

Coordination: Hugo Zemp.

Publié avec le concours de la Société Française d'Ethnomusicologie.

ACHEVÉ D'IMPRIMER
SUR LES PRESSES DE L'IMPRIMERIE
MÉDECINE ET HYGIÈNE
GENÈVE
DÉCEMBRE 1996

CAHIERS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES

Déjà parus:	**Vol. 1/1988**	**Dossier: De bouche à oreille** (240 pages)
	Vol. 2/1989	**Dossier: Instrumental** (320 pages)
	Vol. 3/1990	**Dossier: Musique et pouvoirs** (284 pages)
	Vol. 4/1991	**Dossier: Voix** (320 pages)
	Vol. 5/1992	**Dossier: Musiques rituelles** (346 pages)
	Vol. 6/1993	**Dossier: Polyphonies** (300 pages)
	Vol. 7/1994	**Dossier: Esthétiques** (334 pages)
	Vol. 8/1995	**Dossier: Terrains** (294 pages)
A paraître:	**Vol. 10/1997**	**Dossier: Rythmes**

N.B.: Les anciens numéros sont tous disponibles et peuvent être commandés au Service des suites.

Abonnement, commandes
L'abonnement aux *Cahiers de musiques traditionnelles* ou la commande d'anciens numéros peut être obtenu en adressant votre commande à:

Cahiers de musiques traditionnelles
Service des suites
Case postale 456
CH-1211 Genève 4
Tél. (+4122) 702 93 11
Fax (+4122) 702 93 55

Auteurs
Les auteurs intéressés sont invités à soumettre leurs articles, entretiens et comptes rendus (livres, disques, films, congrès...) à la rédaction:

Cahiers de musiques traditionnelles
Ateliers d'ethnomusicologie
Case postale 318
CH-1211 Genève 25
Fax (+4122) 731 48 60

Veuillez prendre note:
Le rythme de parution est d'un *Cahier* par année; le nombre de pages et le prix de chaque volume peuvent varier. En vous inscrivant au « service des suites », vous recevrez une facture à chaque nouvelle parution. A la réception du paiement de cette facture, le volume vous sera adressé.

L'expansion des modèles culturels occidentaux à l'ensemble de la planète menace-t-elle les identités régionales ou est-elle susceptible de les enrichir? L'ethnomusicologue doit-il concentrer ses recherches sur des domaines musicaux qui ne sont parfois plus que des survivances de sociétés en péril, ou au contraire se situer dans une «ethnomusicologie du présent» sensible aux changements? Quelle est sa position vis-à-vis des musiques urbaines, du développement du phénomène du «concert» appliqué à des musiques qui n'y sont *a priori* pas destinées, ou de la *world music* interculturelle et des différents modes de fusion et d'interpénétration des genres? Quelle est l'influence des nouveaux débouchés offerts aux musiciens sur leur expression et leur attitude face à la musique? En définitive, le chercheur doit-il rester un observateur passif ou, au contraire, s'engager – même idéologiquement – vis-à-vis de l'objet de son étude et de son contexte?

C'est à l'ensemble de ces interrogations que ce volume des *Cahiers de musiques traditionnelles* essaie d'apporter des éléments de réponse. Par des approches soit globalisantes, soit concentrées sur une problématique régionale, les différentes contributions apportent un faisceau d'éclairages complémentaires sur une conjoncture dont les incidences touchent aujourd'hui l'ensemble de la planète.

Fondés à Genève en 1988 dans le cadre des Ateliers d'ethnomusicologie, les *Cahiers de musiques traditionnelles* proposent à leurs lecteurs une publication ethnomusicologique annuelle, dont chaque volume est centré sur un dossier thématique. Les précédents numéros ont ainsi traité des thèmes suivants: *De bouche à oreille* (1/1988), *Instrumental* (2/1989), *Musique et pouvoirs* (3/1990), *Voix* (4/1991), *Musiques rituelles* (5/1992), *Polyphonies* (6/1993), *Esthétiques* (7/1994) et *Terrains* (8/1995). Ces dossiers sont toujours complétés par des rubriques d'intérêt général, entretiens, portraits et comptes rendus.

ISBN 2-8257-0559-4

9 782825 705599